

tice"; „le lipsește simțul realității, iar unora le lipsește tinerețea”; „mai interesante ar fi dacă ar fi inspirate cât mai mult din viața obișnuită”; „nu sînt capodopere pentru că nu au tensiunea interioară și n-au atins nivelul de realizare artistică specific unor asemenea filme”; „capodopere pot fi filmele care se apropie de valoarea Căluzel”.

B. „Scenariile sînt destul de slabe, mă refer în special la cele de actualitate și de aceea cred că aceste filme nu dau totul”; „problemele abordate în aceste filme sînt serioase, dar departe de a oferi, încă din start, șansa realizării unei capodopere, pentru că nu totdeauna scenariile sînt pe măsura temei și asta se vede mai ales prin aceea că filmele noastre neglijează de multe ori planul al doilea al acțiunii, în care personajele nu prind viață, încît rămînem numai cu vorbăria din prim plan.”

C. „Au prea puțină imaginație, iar jocul actorilor se calciază prea bine pe obișnuințe și asta le face prea puțin sugestive”; „se constată, uneori, o forțare și o lipsă de naturalitate în vorbire”; „lipsește experiența marilor cinematografi, prea puțini actori, mereu aceiași, prea puține actrițe frumoase sau cel puțin interesante”; „în unele cazuri, tehnica lor de realizare este precară”; „unora le lipsește îndrăzneala regizorului, altora dinamismul imaginii, și mai ales adevărul de viață al unor vîrste”.

oarecum de la distanță și de către prea puțini cu o dragoste gratuită, intuit cu adevărat numai de marile talente, publicul spectator este în realitate, mai degrabă, un teritoriu necunoscut.

Ca orice fragment din realitate, publicul îți apare cu atît mai puțin cunoscut cu cît avansezi în cercetarea lui. Nu numai pentru că ceea ce descoperi este neașteptat sau contradictoriu, ci pentru că acele lucruri noi aduc în lumina judecății ideile preconcepute, imaginile interesate și teoriile contrafăcute, care se constituie în probe ale necunoașterii publicului. O necunoaștere uneori agresivă, zgomotoasă, nedreaptă sau simplistă, după caz, dar în toate cazurile inepuizabilă. Fiindcă nu numai efortul de cunoaștere e fără capăt, ci și capacitatea unora de a inventa imagini false, iluzorii, nedrepte, sau pur și simplu amuzante, în naivitatea lor, destul de doctă altminteri ca înfatisare, dacă nu chiar academică. Așa ar fi teoria „dezestezării” la care publicul ar supune filmele, o teorie născută din sondaje lipsite de spirit critic și de instrumentația criticii, sondaje de serviciu întreprinse din birou, prin poștă și prin agenți interpuși, care ajung la concluzia sumară că publicul și critica ar fi entități care ascultă de cu totul alte legi în receptarea operelor de artă, evoluind în direcții contrare, ca forțe ostile.

Pentru asemenea imagini false și nedrepte, s-ar putea desigur accepta scuza acordată spectatorului care, vînd un singur film din 73, a avut probitatea să indice în chestionarul său: „nu sînt în măsură să răspund” sau „nu am văzut filmele cu un ochi critic”. Dar, urmînd acest exemplu, în necunoștință de cauză, e de preferat tăcerea.

Sondaj și studiu
realizate de Valerian SAVA

Citat ca martor și argument, folosit ca unitate ocazională de măsură și mereu invocat, iubit bineînțeles, dar

Epilog despre tăcerea de aur

Popularii eroi
din *Drumul oaselor*
și *Trandafirul galben*
Marga Barbu,
Florin Piersic,
Remus Mărgineanu,
Iurie Darie,
Ion Marinescu



Să nu uităm că documentarul este și el spectacol

Redacția revistei „Cinema” m-a înbiat să aștern pentru „Almanahul 1983” câteva gânduri despre relația societate—film documentar

Cu aproape 40 de ani în urmă, într-una din nenumăratele pledoarii pentru constituirea „cinematicii” ca o instituție fundamentală nu numai pentru istoria artei cinematografice, ci și pentru însăși istoria umanității, Jean Grémillon scria: „Ne putem oare imagina un sociolog, care în 1995 încercând să-și explice bilanțul secolului, s-ar apleca asupra acestui volum de incomensurabile și incoerente documente (lăsate în cei 100 de ani de națiuni și de oameni) fără să consulte martorul esențial și permanent care a fost filmul? Nimic sau aproape nimic nu a scăpat ochiului său necrutător și, dacă într-o zi, în evidența acestei afaceri complicate care se năștește societatea umană, ar trebui trasă o linie sub coloanele „profit” și „pierderi” pentru a se trage oarecari concluzii, e aproape sigur că cinematograful ar putea fi contabilul cel mai riguros al epocii sale”

Cam tot în aceeași vreme, Marcel L'Herbier adăuga acestor virtuți sociologice și atribute psihologice, creionând astfel o imagine mai complexă și mai nuanțată a legăturii filmului cu societatea: „Această artă care reunește cele mai multe și cele mai variate mijloace de a-l explica pe om—omului, dispune (poate tocmai din această cauză) de cea mai eficientă pricepere de a-l împăca cu sine însuși. Filmului i se cuvine, deci, întreaga recunoștință a omului pentru larga contribuție la cunoașterea de sine.”

Dacă toate aceste concluzii se referă la film în general, cu atât mai mult și fără nici un fel de rezerve ele condiționează existența filmului documentar.

În fond, filmul documentar a fost, la originile sale, mai mult decât ca o materializare a necesităților narcisiace ale societății.

De aici se nasc și limitele, dar și forța lui.

De aici și obsesia adevărului, dar și tentația de a-l subiectiviza.

De aici și dificultatea transfigurării estetice.

**Filmul documentar
e ca vinul.
Valoarea lui
crește odată
cu scurgerea
timpului**

**Marele premiu pentru
film documentar
la Festivalul pentru tineret
Costinești '81
(Pe valea frumoasei)
de Felicia Cernăianu**



Cred că încercarea de a mai adăuga ceva riscă un exercițiu tautologic. Și totuși pentru că redacția m-a rugat să aștern câteva pagini cu variațiuni pe această temă, îmi voi permite să repet, aici, câteva din obsesiile mele iscate de o mult prea îndelungată experiență de documentarist, obsesie care, cât de cât, se poate conecta la tema propusă.

**A doua treaptă
de cunoaștere**

Filmul documentar beneficiază, în raport cu spectatorul, de atributele vinului. Valoarea lui crește odată cu scurgerea vremii.

Ați observat, probabil, că oricărui film documentar (orice de

prost ar fi fost el realizat) timpul îi conferă aroma autenticității. I-o conferă justificat, pentru că, din fericire, de obiceai planul II scapă de sub influența demiurgică a regizorului și rămâne așa cum e el, un plan II autentic.

Am revăzut de curind câteva din filmele deceniului al șaselea. Mărturisesc fără complexe că printre ele erau și câteva al căror autor a fost subsemnatul. Toate, fără excepție, poartă pecetea deceniului în care au fost reali-

zate: sînt rudimentare, retorice și demagogice. Astăzi anii care s-au scurs le-au transformat însă în mărturii incitante. Au devenit incitante, nu numai pentru emoția documentului din planul II, dar mai ales pentru că proiectează, cu forța crudă și necrutătoare a adevărului, un document mult mai trist: cum am privit sau mai bine-zis cum am fost condiționați să privim și să relatăm viața semenilor noștri din deceniul al șaselea.

Cum vor fi judecate peste încă trei decenii filmele noastre de acum nu știu și nici nu mă interesează. Ceea ce știu însă, cu certitudine, e că filmele pe care le-am realizat, poartă cu ele sau în ele această a doua treaptă de

cunoaștere a filmului documentar, mai complexă și mai nuanțată, pe care aș numi-o „document psiho-social”. Ea va dezvălui urmașilor noștri din deceniul al doilea al mileniului trei câte parale am făcut noi, documentaristii deceniului nouă

Să fi rămas autentici doar actorii?

Bela Balasz, reluând o aserțiune a lui Marx, și aplicând-o la film, scria că: „O dată cu apariția artei filmului, s-au născut nu numai opere de artă, ci și noi aptitudini omenești pentru perceperea și înțelegerea acestei arte noi”.

Impactul cu spectatorul al filmului documentar, difuzat prin televiziune, a „alfabetizat” cinematografic un număr înmiit de privitori față de cei pe care i-a alfabetizat sala de cinematograf. Din păcate însă, alfabetizarea s-a

mult mai puternice decât cele ale societății.

Tirgul mi se pare alienant: citeva secunde de apariție pe micul ecran în schimbul pierderii identității.

Cu ocazia unor filmări recente, am trăit trei săptămâni în mijlocul unor marinari, șoferi și mecanici cu totul deosebiți. Bine pregătiți profesional, inteligenți, informați, eroii filmului meu mi-au transformat răstimpul dintre filmări într-un sejur încântător. Despre fiecare în parte s-ar putea face un portret insolit. Și totuși, în prezența aparatului de filmat și a microfonului deveneau o masă informă în care nimeni nu se mai deosebea de ceilalți și toți semănau unul cu altul.

Din păcate, nu e nici un paradox atunci când afirmi că în fața aparatului de filmat au mai rămas autentici doar actorii.

Bergman, dacă e un western sau un sofisticat eseu erotico-social, tot ca un „spectacol” a fost gândit și realizat.

Iată, deci, că ne-am întors din nou la oile noastre. La relația film documentar-societate. În fond, sala de cinematograf nu e numai locul unde se consumă această relație, ci și cea care determină caracterul acestor relații: spectatorul plătește la casă un bilet care-i dă dreptul să vizioneze un „spectacol cinematografic” de două ore. În aceste două ore (pentru care el a plătit) e cuprinsă și „completarea”, care poate fi uneori și un film documentar.

Din păcate (e a treia oară când, din păcate, folosesc această locuțiune adverbială), foarte multe dintre documentarele destinate sălii de cinematograf au uitat acest detaliu esențial: că ele trebuie gândite ca un spectacol și realizate după legile spectacolului.

Preocuparea hipertrofiată pentru realizarea tematică a planului de producție a dus, cum era și firesc, nu numai la o evidență aritmetică a sumarelor tematice, ci și la o indiferență aproape generală față de mijloacele de limbaj care determină atât în primul rând și în ultimul rând eficiența estetică, deci și ideologică a filmului.

Dintre multiplele motivări, care au determinat această stare de fapt, aș menționa doar pe aceea pe care o consider o sechelă a acelor vremuri când adjectivul era confundat cu substantivul, când spectaculosul, deci și spectacolul marcau, în cel mai bun caz, o preocupare frivolă, incompatibilă cu realismul socialist.

Și iată, că și astăzi, uneori, spectatorul plătește la casă un bilet, în schimbul căruia poate să vadă în completare la Omul paianjen un rețerat soporific gândit în cuvinte (multe) și ilustrat cu imagini (puține), după posibilități.

Mărturisesc că m-am străduit mult și mi-am stors creierii, pentru a găsi o idee sau măcar o întorsătură de condei care să lege inteligent, acum în final, aceste citeva gânduri dezlinate. N-am reușit, așa încât voi apela la ajutorul pictorului francez Marcel Gromaire, care încă de acum 63 de ani credea patetic în film: „Cinematograficul n-are limite. El poate studia totul, poate ordona totul, poate evoca totul, în culori și forme dinamice de la structuri microscopice la insolite peisaje gigantice. El poate găsi raporturi între nenumăratele manifestări ale vieții.”

Mirel ILIEȘIU



Documentarul
sau poezia realului
Stuf de Titus Meszaros

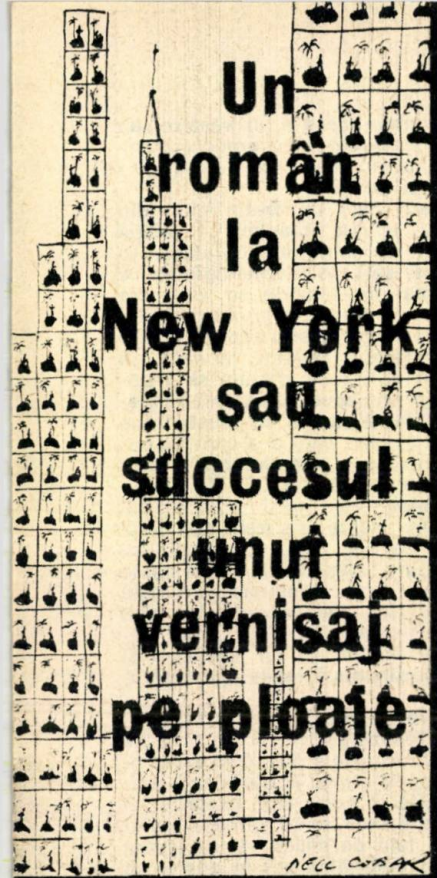
făcut cu un material didactic foarte inegal. Există filme documentare, reportaje și anchete filmate care nu numai că nu încearcă să relateze cum este ceea ce este, dar se și străduie să forțeze viața să încapă în tiparele prefabricate după proiectele foarte precare ale realizatorului.

Rezultatul? Marea masă a spectatorilor hipnotizați de micul ecran au învățat, poate, să citească folosind nu litere, ci imagini dinamice; au învățat, însă, mult mai bine, cum să se împorace, cum să se miște, cum să vorbească, ce să vorbească, pentru ca să încapă cât mai bine în aceste tipare. Și asta, pentru că, precum bine se știe, impulsurile narcisiace ale individului sînt

Cuvinte (multe), imagini (puține)

Filmul documentar a devenit un factor important în procesul educativ, un auxiliar prețios în cercetarea științifică, un ajutor eficient în producție și pentru protecția muncii, un mijloc de a umple spațiile goale din programul de televiziune.

Am omis intenționat din enumerare filmul documentar destinat săliilor de cinematograf, „completarea” — cum i se mai spune. Acel film care — fie că vrea, fie că nu vrea — funcționează ca un prolog, ca o uvertură, ca o cortină filmată la filmul de ficțiune care indiferent dacă e un Sergio Leone sau Ingmar



Acasă la Nell Cobar. Pe masa de lucru, desene. Pe rafturile bibliotecii, alte desene, păpuși placate, eroi cunoscuți. Printre ele, reproduceri mari cu Muppets! Fiore, Nell Cobar tocmai s-a întors dintr-o călătorie în S.U.A. Ne uităm mai întâi la fotografiile: New York, Los Angeles, Hollywood, Disneyland. Răsfoim apoi catalogul expoziției de caricaturi pe care a deschis-o la Biblioteca română din New York. Apoi alte fotografii, de data asta în București: la Ambasada canadiană, reprezentantul celui de-al XIX-lea Salon de caricatură de la Montreal, înmînîndu-i Premiul cel mare, leșim de sub imperiul imaginii, trecem la cuvînt. De unde să începem discuția? De la începuturi...

— Care a fost primul pas spre cinematograful? Un desen?

— Mai multe. Primele caricaturi pe care le împărtășeam colegilor de școală: Fatty, Zigotto, Charlot, Zorro, Tom Mix, ciinele Rîn-tîn-tîn. Descopeream gustul imaginii... Era epoca în care cinematograful ciștiga și la noi teren în ritm galopant. Filmul românesc se lupta cu un potop de dificultăți tehnice, financiare, dar... existau! Cu fiecare film cinematograful nostru „se naștea” mereu. Și continua să rămînă o aventură. Dar, lucru important, cinematograful era singurul care mai potolea setea de nou a tinerilor. Existau și o sumedenie de săli. Numai în cartierul în care am copilărit eu, Calea Griviței, se întindea pe un perimetru restrîns un șirag de cinematografe: Marna, Marconi, care aveau câte două balcoane (vedeam filmele

de la balconul II), Lira, Volta Buzzești, Roma, Basarab. Noi rămîneam la toate spectacolele zilei.

— Ce însemnă pluralul, „noi”?

— Nimeni nu mergea singur la film. Trebuia să comunicăm, să comentăm... Se întîmpla ce se întîmpla azi la fotbal. Reacționam cu eroii de pe ecran. Plîngeam, rideam, ne băteam odată cu cow-boy-ii... Cum filmul era mut, sonorul îl făceam noi, sala. Doamne, și ce sonor!... Știai din stradă în ce moment se află acțiunea. Era epoca de glorie a Hollywoodului. Se naștea starul, un fenomen nou în viața socială. Basmele de pe pînză ne captivau: Covorul fermecat, Robin Hood, Zorro... Toți colegii mei voiau să semene cu Douglas Fairbanks, cei din clasele mari își făceau freza à la Rudolph Valentino iar fetele copiau privirea ingenuă a lui Mary Pickford. Tot atunci se nașteau tartele cu frișcă. Filmul care m-a impresionat cel mai mult în epoca aceea? **Picul** cu Charlot. Plîngeai și rideai în același timp. Și nimeni din sală nu-și reținea sentimentele...

— Și?... Simt că ceva trebuie să se fi petrecut, ceva care să-l fi scos pe băiatul de la balcon din condiția de simplu spectator...

— La un moment dat s-a întîmplat ceea ce trebuia să se întîmple. Mi-am strîns caricaturile între niște coperti, am coborît pe Sîrindar și am intrat la „Dimineața”. La etajul doi se afla redacția revistei „Cinema”. Directorul era în vremea aceea Tudor Teodorescu-Branîște, cunoscutul ziarist și scriitor. Am bătut un cuvînt, emoționat, am intrat și fără un buget, i-am pus desenele pe birou. Nu cunoșteam pe nimeni, n-aveam „pile”. Și-a întrerupt

casă de filme, în clădirea „Aro”, unde e astăzi cinematograful „Patria”. Făceam desene, reclame cu „pozele artiștilor” și titlul filmului, pentru publicitatea din ziare.

— Și la filmele care nu vă plăceau?

— Toate filmele îmi plăceau! Atunci am făcut și primele mele afișe cinematografice.

— Vă amintîți vreun afiș de atunci?

— L-am păstrat. Stați să-l caut... la-tă-l! Filmul se numea **Barnabé**. Primul film cu Fernandel difuzat la noi. Și îl consider cel mai reușit film al lui. Norocul meu a fost că n-am mai pomenit un actor cu un cap atît de expresiv, „comandă specială” pentru mine. I-am făcut caricatura pe afișul care apoi a fost reprodus în „Cinéma”. Dar după Fernandel a urmat afișul **Neapole sub sîrutul focului** cu Tino Rossi, Viviane Romance... aștia nu mai aveau moaca lui Fernandel. Am dat de greui meseriei. Tot în epoca aceea am făcut primele încercări în animație: 30 de secunde reclame animate.

— Ați văzut pînă atunci filme de Disney?

— Rulau filmele cu Felix cotoiul. Îl desenam pe Felix dar nu știam cum să-l fac să miște. Și nici nu aveam pe cine să întreb. După ce vedeam un film de animație, urcam sus, în cabina operatorului și mă rugam de el ca de dumnezeu să-mi taie cîteva fotograme. Le luam acasă și căutam să le descifrez misterul. A fost școala mea. Prima și... singura. Descifram cum se obține mișcarea pe ecran, ritmul... Nu înțelegem însă cum de se vede mereu același decor sub toate desenele. Într-un reportaj fotografic dintr-o revistă am descoperit secretul. Am văzut că desenele erau făcute pe o foale transparentă, pe acetofan, încît decorul pus sub desene continua să se vadă. Mi s-a părut atunci că aflasem totul. Mapele cu desene „animate” erau gata. Întîmplarea a făcut ca tot pe Calea Griviței unde locuiam, să trec pe lîngă o casă cu o firmă mică „Studio de filme”. Era locuința unui fotograf. Împătimit de cinematograf, își construise singur aparatele de filmare și de proiecție, laborator de dezvoltat pelliculă, de copiat. Visul lui era să facă film. Îl cheamă Cornel Dumitrescu și e unul dintre pionierii filmului românesc. Omul ăsta a avut încredere în mine, mi-a pus totul la dispoziție, aparatul, pelliculă, dezvoltaj. El ciștiga bani făcînd fotografii și îi cheltuia pe aparate.

— Hazardul, înțeleg că a jucat și el un rol. Nu mai mare însă decît pasiunea...

— Pasiunea, pațima, nu te părăsește niciodată dacă ai mușcat din ea. Hazardul? Pentru mine a intervenit la timp. „Producătorul” meu și-a modificat aparatul pentru a putea filma imagine cu imagine, i-am spus că eu vreau să fac desen animat. „Ai mai făcut”? m-a întrebat. „Am mai văzut” — i-am răspuns. Imaginați-vă ziua în care după ce am dezvoltat împreună filmul, i-am proiectat și desenele mișcau cu adevărat! Am refăcut mișcarea, un desen-două fotograme și am obținut astfel o mișcare mai domoală, mai puțin rapidă. Un fa-chir cînta, un șarpe dansa... M-am dus cu filmulețul la fabrica de ciorapi „Adesgo” și le-am propus să înlocuim sarpele cu o pereche de ciorapi. Au

„Tată” Mihaelei, premiat la Montreal

scrisul, s-a uitat la desenele, care de emoție îmi căzuseră pe jos, și după cîteva clipe mi-a spus: „Tiner, desenele vor apare. Și-ți vei primi onorariul cuvenit”. Peste o săptămînă apăreau în revista „Cinema”, pe o pagină întreagă, caricaturile mele cu titlul „Stelele Hollywood-ului văzute de un român”. Era în 15 septembrie 1939. Peste altă săptămînă am încasat primul onorariu din viață. Așa am devenit caricaturist profesionist. Pentru că de atunci am continuat să public săptămînal, în fiecare număr, pagini cu benzi desenate, caricaturi, uneori chiar pagini duble. Hai, să le răsfoim împreună... Uite! Așa am intrat în lumea filmului...

— Și de atunci n-ați mai părăsit-o. Ce a urmat după acest debut?

— Am continuat ca desenator la o

fost de acord. Plata noastră? Trei duzini de ciorapi. Filmulețul a rulat la cinema „Trianon”, azi „București”. În fiecare zi eram în sală. Nu știu dacă fabrica a mărit vânzarea ciorapilor dar eu mă pregăteam să intru într-o nouă profesie. Nu mai avea importanță cum și când. Mă hotărisem și știam că va veni acel moment.

— **În afara de dumneavoastră mai credea cineva în această hotărâre?**

— Cornel Dumitrescu, care îmi cerea să fac... un lung metraj! Între timp continuam să public în revista „Cinema”. Când a apărut pagina „Cu creionul prin Hollywood” n-am crezut vreodată să vizitez altfel decât cu imaginația „uzina de vise”...

— **Vizită pe care ai făcut-o în vara aceasta. Vă propunem să zburăm peste amintiri și peste ocean, direct la Hollywood, azi.**

— Înainte de a căuta un hotel, am căutat Hollywood-ul. Bineînțeles a fost un șoc emoțional. Studiourile „Universal”, „Metro”, Bulevardul Hollywoodului cu cinematografele lui... vibrăm la fiecare pas. Sutele de turiști din jurul meu, care treceau peste tot în grabă, flegmatici sau amuzați, nu înțelegeau — nu aveau cum — ce însemna fiecare piatră, fiecare cinematograf pe care-l cunoșteam de copil, pe care îl desenam, adolescent. Emoția cea mai mare mi-au dat-o „pietrele” din fața Cinematografului chinezesc, unde marile staruri și-au imortalizat palmele și tălpile în asfalt, s-au încălit și au adresat cite un cuvânt spectatorilor, în posteritate. Și, așa cum intitulasem pagina mea cu desene din revista de acum 43 de ani, mi-am scos creionul și am început să schițez febril, tot ce vedeam, stîrnind nedumerirea celor din jur.

— **O vedetă a Hollywoodului de azi n-ai întâlnit?**

— Întîmplător. Pe Al Pacino, agitat, serios și concentrat ca în toate filmele în care apare. Nu l-am întîlnit în timpul organizat în studiourile „Universal” — pe care bineînțeles că l-am făcut — nici în alt tur organizat pentru turiști în cartierul cu vile elegante, vilele vedetelor (unde de fapt în afara de palmieri, care ascund tot, nu vezi nimic). L-am întîlnit pe Al. Pacino, un actor pe care-l apreciez mult, în fața unui teatru marginal din New York. Citisem afișul, nu mai erau bilete și m-am gândit să-l aștept la ieșire, tot repetîndu-mi în gînd întrebarea ce voiam să i-o pun. Am avut norocul să-l văd. Actorul a crezut mai întîi că vreau un autograf ca toți ceilalți din jurul meu și a fost mirat că cineva îi adresează o întrebare: „De ce acceptă o vedetă de talia lui, desigur foarte solicitată la Hollywood, un angajament într-un teatru atît de modest?” Al Pacino a rămas surprins, cu stiloul în aer, m-a privit mirat citeva clipe, apoi mi-a răspuns, încercînd parcă să-și răspundă sieși. „Probabil, pentru că fără public, fără să simt respirația, tăcerile, rumoarea dintr-un teatru — oricît de modest ar fi el — m-aș dezumaniza. Aș ajunge o mașină, un aparat ca cele care mă înconjoară pe platourile de filmare. Un actor ca mulți din Hollywood-ul de azi”. Al Pacino juca de două luni, în fața a cel mult 3—400 de spectatori. Răspunsul a sunat ca o mărturisire, ca o confidență. Nu dădea un „interviu”, nu vorbea cu un ziarist, ci cu un simplu spectator. Și vă asigur, nu m-am gândit că voi

face cîndva publică această întîlnire. Ea mi-a prilejuit atunci un contact uman de care aveam și eu ațîta nevoie la New York, într-o lume parcă marcată de grabă, de alergătură, de interesul imediat, de spectaculos și mai puțin de adevărul lucrurilor. În seara aceea, parcă mai singur... m-a cuprins dorul de casă și am dorit să iau contact cu ai mei. La telefon, am aflat o veste care mi-a tăiat răsufarea, vâ roșă credeți. Sosise acasă o telegramă de la Montreal, prin care mi se anunța Marele premiu. Întîi nu mi-a venit să cred. Am întrebat dacă e sigur Marele premiu sau un altul... Apoi, dacă nu e cumva o farsă de-a lui Matty, o șotie cum ne facem aproape zilnic. Eram neîncercător și surprins, pentru că vizitasem pavilionul de la Montreal ca simplu turist și mi-a trebuit foarte mult timp să-mi descopăr caricatura între cele 800 de desene expuse acolo. E o manifestare deschisă numai profesioniștilor — fiecare expozant (invitat) — participînd cu o singură lucrare.

— **Să revenim la New York, în sala de expoziții a Bibliotecii române...**

— A fost prima expoziție românească de caricaturi pe care o vedea publicul american. Pentru organizatori, o experiență insolită. Firesc, se întreba dacă vor avea sau nu public. Am expus 60 de caricaturi — desene umoristice ar fi denumirea mai exactă — și 40 de desene, portrete de animale, „posibili eroi ai filmelor de animație”. Pe un panou erau citeva pagini din revista „Cinema” 1939. Pregătisem vernisajul cu multă grijă — de emoții ce să mai vorbim? Seara nu puteam dormi din cauza unor instrumentiști: repetau încontinuu. Reluau aceeași partitură — muzică preclasică. Într-una din seri, în halat și papuci, am bătut disperat la ușa lor. M-am trezit în fața unor tineri care s-au recomandat: formația „Musica Nova” din România. I-am întrebat dacă nu au și altceva în repertoriu: „Nu! mi-au răspuns. Dar de ce?” Le-am spus cine sînt, de ce mă aflu acolo și i-am invitat la deschiderea expoziției, să cînte. De acord? O.K. I-am rugat să găsească o piesă potrivită cu caricaturile mele. A doua zi m-au invitat s-o ascult: o parodie la muzica clasică, scrisă de Antol Vieru. Le-am propus să intre în expoziție ca simpli vizitatori și rînd pe rînd, să atace citeva măsuri, să încropească din mers, formația și muzica. Chiar așa s-a întîmplat la vernisaj. Era într-o vineri. În ziua aceea a plouat tot timpul. Eram destul de nefericit: Știam ce înseamnă ora 18, oamenii ies de la slujbă la orele 16 și pleacă acasă. În New York distanțele sînt enorme și nu se circula cu mașini particulare, parcare fiind o mare problemă. Ploaia a încetat cu citeva minute înainte de ora 18. Am coborît din hotel, m-am îndreptat spre clădirea expoziției, înăuntrul nici tipenie. Doar eu și organizatorii, în ochii cărora citeam jena că presupunerile lor se adevăreau. Primul au venit instrumentiștii mei și sala fiind goală, au început să repete. Încet-încet, pe nesimțite, oameni necunoscuți, americani și români stabiliți de multă vreme acolo, au început să se perinde prin sală. La un moment dat nu se mai vedeau desenele de multime din fața panourilor. Caricaturile erau fără cuvinte, lucru mai puțin obișnuit pentru publicul

american. Am ascultat o propunere din public și am început — trecînd prin fața desenelor — o improvizație umoristică, nu explicații ci comentarii pe marginea lor. Cînd a apărut ambasadorul țării noastre la O.N.U., sala era arhiplină iar eu eram în plină desfașurare. Cred că se stabilise o atmosferă plăcută, intimă, cînd deodată au început să se audă pianul și vioarele... Fără nici un fel de protocol, oamenii s-au așezat pe jos, care pe unde putea. Au ascultat muzica și au aplaudat îndelung concertul improvizat. Tre-cuse demult ora închiderii și nimeni nu se gîndea să plece. Așa că Musica Nova și-a cîntat aproape tot repertoriul... Expoziția a rămas deschisă două săptămîni. Nu putusem să fac nici un fel de publicitate în ziare. Totul costă, și costă enorm. Spre surpriza mea, citeva zile înainte de închidere, am primit vizita unui redactor de la „New York Times” care mă invita la redacție cu desene. Aici au reținut vreo 10, mi s-a spus că vor apare în cursul anului. Era un privilegiu, pentru că sînt destul de mulți caricaturiști care nu pîtrund acolo. Au mai întîi nevoie de notorietate.

— **Noi vă felicităm pentru premiu, și pentru că știm că în afara filmelor satirice adresate adulților, continuați să lucrați în prezent la serialul „Miha-**

**Un pariu cu eternitatea.
(Nell Cobar pe
Bulevardul Hollywoodului)**



ela” vă propunem ca într-o viitoare discuție, să aflăm unde, și cum a apărut fetița de la televizor, de la care a învățat o întreagă generație de copii să facă „pal”.

*Interviu realizat de
Roxana PANĂ*

De
ce
și
cum
captează
filmul
sensibilitatea
miliardelor
de spectatori?

film și societate

acea capacitate uimitoare de a influența sensibilitatea a miliarde și miliarde de spectatori, făcând din film un produs tipic al epocii noastre, un eveniment social de primă dimensiune. Această stare de lucruri iese, după părerea mea, de sub incidența strictă a esteticului. Cadrul general al filmului se înscrie sub alte linii de influență, cultură, economie, emancipare socială, iar fenomenul în sine se subsumează unei noțiuni mai largi, confuze și nedefinite, noțiunea condiției umane într-un spațiu istoric dat. Homo cinematographicus nu este nici ficțiune, nici inovație lingvistică, ci reflectarea unei realități psiho-motoare, care a modificat comportamentul la nivelul individului. Ceea ce interesează în mod deosebit este de a găsi răspuns la întrebarea: „de ce și cum” o tehnică de comunicație (în versiune modernă filmul este un vehicul de informații), de distracție și educație a fost acceptată și asimilată de întreaga omenire? Fiindcă, spun sociologii, omenirea are capacitatea să se întrebze și dreptul de a accepta sau de a respinge.

Filmul, un copil prost crescut

Într-o seară de octombrie a anului 1931, din inițiativa președintelui Statelor Unite, Herbert Hoover, lumina electrică a fost stinsă timp de un minut și jumătate. America aducea un ultim omagiu eroului său național, Thomas Alva Edison, omul care, cu o jumătate de secol înainte, crease becul cu incandescență. Celebrul inventator, de 84 de ani, lăsa în urma sa 1100 brevete de invenții, dar pentru

De la galaxia Gutenberg la galaxia Lumiere

Arta filmului aparține, exclusiv, secolului al XX-lea. În limbajul curent a fost notată cu cifra 7. Teoreticienii au încercat să justifice succesiunea numerică mai mult dintr-o necesitate de logică elementară, pentru a-i conferi rădăcini și continuitate în raport cu artele vechi, tradiționale, un fel de blazon genealogic care să o impună în ochii opiniei publice și, cînd terenul a fost pregătit, aceasta se întîmpla prin 1911, Ricciotto Canudo lansează erezia — și ereziile se legitimează cu ușurință — că filmul este o artă de „sinteză totală”, evident, sinteza artelor premergătoare. Privit în perspectiva timpului, „Manifestul celor șapte arte” rămîne o simplă galanterie? Nu, categoric nu! În venele filmului nu curge singe albastru transmis de la artele „nobile”, iar mult discutata sinteză totală este, mai de-

grabă, o formulă de politețe la adresa unei arte plebeie, cel puțin la începuturile ei. Poate, mai corect ar fi termenul de artă mozaicată, caleidoscopică sau ceva asemănător, care împrumută cite ceva, puțin și fragmentar, din literatură, teatru, pictură etc.

Filmul, un produs tipic al epocii noastre

Mai important este să deslușim originile și cauzalitatea cinematografului, evoluția lui surprinzătoare, spectaculoasă, implicațiile psihologice și

viitorul filmului unul singur, becul cu filament de cărbune, sursa de lumină a aparatului de proiectie Kinetoscop, era o premisă „să facă fotografia vie, mișcătoare”, acel „Motion pictures”, ce avea să uimească lumea unui sfîrșit de secol. Pentru că, să fim bine înțeleși, arta aceasta misterioasă și fascinantă, cinematografia, este un joc subtil între două elemente contradictorii: întunericul natural, obscuritatea salii și lumina artificială proiectată pe ecran, filtrată printr-un suport de imagini individuale, filmul, o bandă de celuloid sensibilă la lumină fabricată tot de un inventator cunoscut, George Eastman. Și grație acestei combinații de fizică și chimie, spectatorul ce introducea o monedă de 5 cenți în Kinetoscop, un fel de dulap cu un ocular, putea să vadă mici scene mișcătoare: **La bar** (1893) și **Execuția re-**

ginei Mary a Scoției (1895). Aproape simultan W. Friese-Green și Robert W. Paul în Anglia, frații August și Louis Lumière (simbolic numele, frații Lumină) în Franța realizează același lucru cu mijloace diferite.

Trei spectacole, trei demonstrații publice, anunțau un eveniment ieșit din comun: kinetoscopul lui Edison și expoziția mondială de la Chicago (1895), animograful lui Paul și prezentarea curselor de cal din Anglia, derby-ul din Epsom, la varietelul Olympia din Londra (1896), Cinematograph-ul fraților Lumière și reprezentarea de la Grande-Café din Paris (28 dec. 1895). Cinematograful se născuse în America, Franța și Anglia (mai ales în Franța, pentru caracterul său de spectacol) la cumpăna dintre două veacuri, pregătindu-se să ia cu asalt secolul XX. O artă bizară, controversată și scandaloasă până în zilele noastre. În 1920, când Louis Lumière a fost ales membru al Academiei de științe franceze și declara spirital: „filmul este un copil prost crescut, fiindcă are mai mulți tați”, savantul se referea, de bună seamă, la paternitatea invenției. Dar, ironie a soartei, filmul a rămas, consecvent, un copil prost crescut, nu atât pe considerente de filiație, ci pentru că o artă capricioasă, extravagantă și dominatoare a cultivat, în mod fatal, aroganța și lipsa de manieră.

Filmul ca fruct al inteligenței tehnice

Pentru moment, să consemnăm un adevăr fundamental pentru arta filmului. Cinematograful n-a apărut în arena artelor fiindcă era nevoie de el. A apărut fiindcă a fost inventat, iar tehnica a fost în măsură să fabrice echipamente și pelicule fotosensibile. Cinematograful anului 1895 nu răspundea, neapărat, necesităților specifice unui anumit tip de societate. Incontestabil, mai devreme sau mai târziu s-ar fi ajuns tot aici sub presiunea „motorului tehnologic”, care pentru film înseamnă dezvoltarea fotografiei (Niépce, Daguerre, Talbot, Archer, Vogel, Ducos du Hauron), perfecționarea instrumentelor de înregistrat mișcarea (Marey, Horner, Raynaud, Demeny etc.), descoperirile în domeniul psihofiziologiei ochiului (Young, Helmholtz). Repet, filmul este fructul inteligenței tehnice și, până în zilele noastre, inovația tehnică a fost premergătoare actului artistic, mijloacelor de expresie și limbajului cinematografic. Cum avea să afirme Jean Epstein, avangarda filmului a fost, dintotdeauna tehnica și „arta nu se produce decât după aceea, dacă poate”.

Firește, au existat și esteticieni care au teoretizat contrariul și anume că filmul s-a născut dintr-o necesitate artistică. La începutul secolului al XX-lea, pictura și sculptura, teatrul, dansul se îndepărtează de stilul tradițional, caracterizat ca o „desprindere

de realitate”, pierzind contactul cu lumea obiectelor perceptibile la care sint acordate simțurile și sentimentele noastre, „căutând realitatea în lumea abstractă”. Rudolf Arnheim trage linie și conchide: „fotografia în mișcare a fost o victorie tirizie în lupta pentru captarea realității concrete”. Fără îndoială, există un dram de adevăr în această demonstrație, dar „realitățile concrete” erau, de fapt, de ordin economic și social, mai puțin de natură estetică. Așa cum observă Gilbert Seldes, prin anii '20 oamenii care făceau filme nu erau esteți ci mici oameni de afaceri cu o brumă de cultură și cu aceleași gusturi ca și publicul lor de început. Cinematograful a apărut ca o curiozitate, un instrument accidental al educației rudimentare, cu alte cuvinte, ca orice altceva în afară de o formă a artei. Abia mai târziu, scrie un istoric al culturii, Lloyd Morris, familiarizați cu spectacolul cinematografic, spectatorii au devenit „critici tehnici și artistici”, care băteau din picioare a dezaprobare când imaginile de pe ecran tremurau prea tare, când actorii erau prea stângaci sau povestea prea banală. O, tempora! O, Morris! Parcă astăzi, cum e?

Mersul la cinema

În câteva decenii, dominate de comedia naivă și dramoleta suavă, filmul devine familiar pentru milioane de oameni și în vorbirea curentă se instalează, definitiv, expresia „mersul la cinema”, semnificând o obișnuință și o atitudine generalizată față de cinematograful, o trebuință extinsă la nivel macrosocial, față de un tip de spectacol, care oferea ispita unui realism magic, a unei capacități neobisnuite de a face scenele vii, intime și accesibile. Creșterea demografică și urbanizarea, asociate cu industrializarea și exodul a milioane de indivizi de la sat la oraș, favorizează atragerea unui public mereu proaspăt, format în majoritate din oameni simpli, dezrădăcinați, însingurați, care în loc să mai meargă la biserică vin la cinema, unde participă la un alt ritual, magia de umbre a filmului, ce le satisface sentimentul de colectivitate, instinctul de solidaritate. Cinematograful capătă astfel, pentru masele populare, dimensiunile unui templu al artei, pe care minți întreprinzătoare aveau să-l convertească în comerț și industrie. William Fox intuiește precis rentabilitatea afacerii și se hotărăște să construiască nu un templu ci o catedrală de 10 milioane de dolari: „Cathedral of Motion Pictures”, primul palat cinematografic de 4000 locuri. Din această clipă, filmul va evolua triumfal pe calea nelimitatelor sale posibilități, posibilități uimitoare pentru spectatorul de rând, atîta vreme cît tot ce se poate crea pe ecran, oricît de absurd, de imposibil, de neimaginat, este perceput ca o realitate fizică incontestabilă, verificată de simțul văzului și al auzului. Omenirea intra în era audiovizualului. Individul comunica cu ecranul. Se naște homo cinematographicus și, odată cu el, un nou model de comportament și participare.

Mesajul este mediul

În fond, care sint mutațiile socio-culturale? O soluție ar fi să constatăm că apariția unui nou sistem de comunicație, în cazul nostru filmul, determină, în mod esențial, o nouă ordine de valori într-o civilizație. Ideea dominantă ce se desprinde din opera canadianului Marshall McLuhan, evoluția civilizațiilor în funcție de mijloacele de comunicație este aceea că „mesajul este mediul”. În ați termeni, ceea ce interesează, când se are în vedere viața socială în ansamblul ei, nu este conținutul mesajului ci, mai ales, modul de transmisie utilizat, așa-numitul mediu, sistemul tehnic care asigură difuzarea conținutului. Și mai simplu încă, aceasta înseamnă că filmul, sau televizorul, sau radio-ul sint mesajul însuși, iar cultura difuzată de cinematograful este transformată chiar de organul de difuzare.

Dacă e să dăm crezare teoriei lui David Riesman, devenită, de altfel, clasică și acceptată de mulți gânditori, după care viața socială a cunoscut trei vîrste și o punem în raport cu sistemele de comunicație, atunci societatea tradițională și tribală se definește prin folosirea organelor naturale de expresie și a tuturor simțurilor, cu alte cuvinte „mesajele sint vorbite sau mimate”. Cea de a doua vîrstă, „Galaxia Gutenberg”, dominată de scris și tipăritură, se caracterizează prin „raționalism, individualism, gândire stereotipă”. Dimpotrivă, cea de a treia vîrstă a civilizației noastre (și sintem abia la începutul ei), condiționată de noi sisteme de comunicație printre care și cinematografia, obligă, într-o primă fază, la un „mod de existență colectivă”, ce schimbă esențial, după McLuhan, toate datele vieții culturale, sociale, morale, estetice. Individul descoperă în film idealul devenirii sale ca om, sentimentul participării la comunitatea umană, iluzia emancipării. Subliniez, în primă fază, deoarece noile tehnici ce permit reeditarea spectacolului cinematografic la domiciliu, sub formă de videocasete sau videodiscuri, vor favoriza, probabil, în viitor reacții exact contrarii, care, după Jean Cazeneuve, ar fi „închiderea în sine” sau „particularismul”. Deocamdată, filmul rămîne în societatea modernă arta cu cea mai largă deschidere, pentru că dintre toate artele cinematografia este, vizual și auditiv, cea mai perceptivă. În această nouă viziune, Christian Metz argumentează supremația filmului prin aceea că „mobilizează percepția după un mare număr de axe” și, astfel, „înglobează semnificativul celorlalte arte”. Nu este vorba, deci, de sinteza celor șase arte, ci de superioritatea cantitativă a registrelor de percepție în raport cu fiecare artă în parte.

La șapte decenii după apariția filmosului manifest canadian, filmul și-a făcut teoria despre sine, despre conexiunile cu artele învecinate, despre impactul cu societatea globală și individual specializat în cinema. Din motive lesne de înțeles ne oprim aici. Mai sint și alte aspecte, de-ar fi să

pomenim de o întreagă școală pariziană de cercetători ce se ocupă intens cu studii de psihanaliza spectatorului, imaginii de film etc. Roland Barthes, de exemplu, analizează condiția hipnotică a sălii obscure, „reveria crepusculară” a spectacolului, aspectul freudian al imaginii proiectate ș.a.m.d. Ce înseamnă, de fapt, această acumulare impresionantă de date și cunoștințe teoretice, fie ele și discutabile sub raport științific? Că filmul, artă, spectacol, sistem de comunicație, instrument de influențare în masă etc. și-a fundamentat, sau este pe cale să-și fundamenteze, propria sa ideologie în contextul mijloacelor mass-media.

Filmul „generației vizuale”

Revenind cu picioarele pe pământ, să consemnăm faptul că filmul contemporan tinde să se îndepărteze de structurile sale originare și asistăm la un întreg proces de remodelare. Continuând, în parte, să povestească mulțimilor poveștile de odinioară, cinematograful devine din ce în ce mai conștient de propriile lui mijloace de expresie, se îmbogățește ca limbaj, se rafinează și încearcă prin cițiva artiști de excepție, puțini dar autentici, să

iasă din schemele tradiționale. Impulsul pleacă și de la o altă realitate. Majoritatea spectatorilor aparțin categoriei de vîrstă între 16 și 25 de ani; cinematograful a dobîndit o „piață tină”. Homo cinematographicus s-a convertit în Juvenis cinematographicus. Pentru a cîștiga simpatia tinerețului, filmul experimentează formule de redare a atitudinilor și emoțiilor contemporane, într-un limbaj care are propriile lui ritmuri și nuanțe moderne. La fel cum rockul a dus muzica ușoară dincolo de schemele convenționale, tot așa noul cinematograful, declară profesorul californian Arthur Knight, „s-a rupt de structura convențională” a scenariului, de tehnicile clasice ale aparatului de filmat și ale montajului. Sau cum spune Godard, filmele au un început, un mijloc și un sfîrșit, dar nu neapărat în această ordine.

Generația tină care nu a crescut odată cu cinematograful, ci dimpotrivă și-a petrecut un număr amețitor de ore privind filmul la televizor, generația anilor '60, generația „vizuală”, generația lui Mac Luhan formată la școala mijloacelor de comunicare în masă, cerea un alt tip de film, pentru că percepțiile ei nu mai erau „liniare”, cum ar fi din lectura cărților, ci asimilări simultane ale unei scene întregi. Ca urmare, ritmul de montaj a trebuit să fie accelerat și, mulțumită acestei generații vizuale (oare Dan Pita, Mircea Veroiu, Mircea Danieluc,

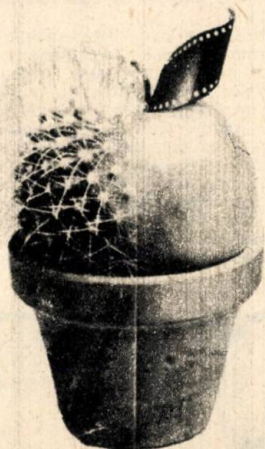
Nicolae Mărgineanu, Florin Mihăilescu, Călin Ghibu, Iosif Demian și alții nu fac parte din această generație?) întreaga sintaxă a ecranului a suferit o schimbare profundă. Astfel filmul, cea mai vie dintre arte, este în plină evoluție. Funcția sa estetică și educațională va cîștiga în eficiență culturală, atîta timp cît filmul va fi rîcordat la formația și aspirațiile omului de la sfîrșit de secol XX, cu necesitățile sale de intimitate și evadare, de proiectare și identificare, de cunoaștere și creativitate. Cu o condiție: filmul nu trebuie impus spectatorilor cu aer de instrucție oficială, ci cu subtilitate și rafinament, sub masca discretă a spectaculosului, a divertismentului ofertant. Numai așa, „mersul la cinema” constituie baza cea mai sigură pentru atragerea publicului, dezvoltarea simțului civic și artistic. Departele de orice supraveghere, scrie Pauline Kael, în întinericul sălii, „unde nu ni se cere nimic și sîntem lăsați în pace”, eliberarea de obligații și constrîngerii permite să ne faurim propriile noastre reacții morale și estetice.

Este vorba, după spusele distinsei cronice, de simțămîntul eliberării de onorabilitate.

Constantin PIVNICERU

Noul cinematograful s-a rupt de structurile convenționale
(Florinda Bolkan în *Anchetă asupra unui cetățean mai presus de orice bănuială*)





1. Filmul ca artă de a povesti
2. Filmul ca oglindă a realității sociale
3. Filmul ca modalitate de confesiune

1. Filmul ca artă de a povesti

Cu siguranță, atunci când s-au apucat să povestească folosind unelele noii descoperiri, pionierii celei de-a șaptea arte nu bănuiau în ce junglă, în ce labirint de triumfuri și catastrofe, de soluții tehnologice și artistice care să pară uluitoare o clipă pentru ca în cealaltă să fie compromise și aruncate la coș ca fiind desuete, în ce hățis de pedestale ale gloriei amestecate cu capcanele cele mai crude și mizere aveau ei, acești pionieri atât de candidi și entuziaști să-și arunce urmașii. Sigur, escaladând pantele ficțiunii, ale basmelor și istoriilor care de care mai spectaculoase, cinematograful, urma instinctiv drumul firesc ce îi era destinat: acela de a deveni cel mai perfecționat mijloc de povestit al unui veac în care cuvântul **tehnologic** spune aproape tot. Prin poveste filmul a devenit, curînd, popular, iubit și urît, stîrnind vise dar și probleme, unei impresionante părți din populația globului pămîntesc. În același timp a devenit o artă din ce în ce mai pretențioasă cu sine însăși și slujitorii ei, un cosmos cultural demn de stimă și interes.

Și, în fond, despre ce povestește cu predilecție acest cinematograf? Simplitate: toate poveștile lumii, cele care s-au spus, se spun ori se vor născoci de-acum încolo. Filmul, ca artă a poveștii, a luat toate basmele de la capăt, istorisindu-le pe înțelesul oamenilor care, deși trăiesc în plin secol al științei, al unei științe care a răsturnat imaginea vechii lumi așa cum o știau bunicii, nu au încetat prin aceasta să aibă nevoie stringentă de un mod de comunicare atât de vechi și totuși atât de complex care este al narațiunii. Pentru a putea găsi firul Ariadnei în acest munte atât de impunător al ficțiunii a trebuit să facem apel la un criteriu de ordonare care pe de o parte să cuprindă în sine toate poveștile, pentru a nu ține parte numai unora lăsînd altele pe nedrept, afară, pe de alta deci atât de cuprinzătoare

Filmul a luat toate basmele de la capăt și le-a repovestit pe înțelesul unui public imens

unealta noastră critică trebuia să se dovedească capabilă să împartă echilibrat și eficient diferitele grupe de povești. Iată de ce am apelat la o relație de maximă generalitate, în același timp extrem de complexă și nu anțată: raportul om-societate. Fie că vrem ori nu, orice poveste își are subiectul principal între oameni, despre om și lumea pe care acesta o trăiește, o descoperă, în care se integrează sau pe care o construiește, o modifică și o creează clipă de clipă prin muncă și gândire.

Vom avea de aceea un soi de povești, în care omul călătorește către sine, se descoperă și se definește în mijlocul lumii pe care o trăiește pentru a cunoaște și a se lămuri cu una din cele mai tulburătoare întrebări cu care a fost confruntat vreodată: Cine este el, persoana umană?

Ajungem, în al doilea rînd, la istoriile în care viața, destinul, mediul social, conjunctura — ori cum vreți să-i spuneți — aduc individul către ea, îi

dirijează existența, îi pune probleme și îl silește să răspundă.

În sfîrșit, un al treilea grup de istorii sînt acelea în care cei doi factori se arată în egală măsură activi, opunîndu-se și confruntîndu-se nu de puține ori cu cerbicie.

Iată deci trei direcții mari în care spiritul și imaginația cineaștilor și-au putut dezvolta în vole îndeminarea și inventivitatea. Să vedem și cîteva din operele ce ilustrează aceste drumuri:

Omul față în față cu sine însuși

Nu s-a subliniat poate deajuns rolul călătoriei ca acumulare de experiență, ca avans, escaladă și poartă a propriei personalități. Întreg periplul lui Ulisse pînă la reîntîlnirea cu Penelopa nu-i un șir de aventuri gratuite ci drumul greu, istovitor al regăsirii pe sine. În literatura noastră Darie, eroul lui Zaharia Stancu, este un astfel de erou rătăcitor, pe care filmul lui Andrei Blaier, **Prin cenușa imperiului**, îl surprinde într-una din etapele dramatice ale călătoriei. Aventura lui Darie (Gabriel Oseciuc) nu este atât geografică cît cu adînci implicații umane. Alături de Diplomat (Gheorghe Dinică într-unul din marile sale roluri), el străbate ceva mai mult decît spațiul Balcanilor și pășește pe teritoriul înspăimîntător al războiului. Un fel de coborîre în infern în care caracterul oamenilor este mai limpede decît de obicei, gesturile mai transante, vecinătatea morții creînd în fiecare din eroi o furie nestăvilă de a trăi. Un șir de întîmplări contradictorii, înlînirea cu oamenii de toate soiriile, de la suflatul limpede și eroic al revoluționarului (Cornel Coman) la cel abject al Diplomatului, de la singurătatea femeii din orașul pustit de război (Irina Petrescu) la barcagiul bulgar care-i va trece Dunărea și va muri primînd drept plată pentru asta, de la Diplo-

mat, un ban de aur fals, toți acești oameni și aceste fapte se adună într-o sumă care va intra în experiența de viață a tânărului Dariu. Maturizarea sa vine o dată cu capacitatea de a-și asuma aceste date existențiale, putând, în funcție de ele, să-și găsească propriul drum, pe care finalul filmului îl sugerează a fi cel al revoltei sociale. Alături de acest titlu clasic astăzi al filmografiei românești, un alt film **Inghițitorul de săbii** reface suma acestei experiențe dintr-un unghi diferit, opus chiar. Personajul înghițitorului de săbii (interpretat de Mircea Albulescu) se află la apusul existenței. Apus punctat și prin naiv-

Tot un ținut arid, în care stăpânește ciurma și superstiția, traversează, în drumul lui spre casă și Antonius Blok într-un ev mediu plin de spaime și nenorociri, așa cum îl vede Ingmar Bergman în al său film, care l-a făcut celebru în întreaga lume, **A șaptea pecete**. Filmul e un drum către moarte, un drum de-a lungul căruia Blok, cavalerul cel îngiterent dar cu minte iscoditoare, se întreabă din ce în ce mai neliniștit, în cele din urmă disperat, ce anume răscumpără pentru om inevitabilitatea dispariției lui de pe fața pământului? Blok întreabă, scotocește, de pe poziția unuia care l-a pierdut pe Dumnezeu și încearcă să-și

în paralel cu acea atenție care vrea să sugereze alternative, adică continuitatea vieții dincolo de spaime și primejdii.

Problema singurătății umane va fi reluată de atunci de regizori în multe filme astăzi considerate opere de referință ale cinematografului contemporan: **Fragii sălbatici** (o călătorie a unui bătrîn profesor în propria tinerețe în căutare aceluiași adevăr care să dea sens vieții); **Persona** (o stranie capodoperă a transferului de personalitate alternativă ca limită a lipsei de comunicare) ori mai nou **Oul de șarpe** (în care dezlegarea misterului uciderii fratelui nu rezolvă pentru



Drumul — ca modalitate de acumulare a experienței (Gabriel Oseciuc în *Prin cenușa imperiului*)



Un alt periplu pe calea cunoașterii (Mircea Albulescu în *Inghițitorul de săbii*)

tate, candoarea privirii copilului prieten, care este martorul ultimelor sale peregrinări. Amintirile lui sînt un bilanț amar și cenușiu al unei vieți care a părut a fi frumoasă dar care în fapt se dovedește a fi goală. Ca experiență a eșecului, filmul lui Alexu Visarion, inspirat de scrierile lui Alexandru Sahia, alcătuiește o interesantă meditație a distanței care se creează aproape pe nesimțite între ceea ce este viața în mod concret și ceea ce ne închipuim noi despre ea. Semnificativă e în acest sens întâlnirea dintre erou și echilibrist (Ștefan Iordache), amindoi decăzuți dar trăind cu amintirea încă vie a succesele trecute, păstrînd în ei acea naivitate sfîntă a copilului care-și închipuie că lumea începe și se sfîrșește cu el. Un ironic final ne arată lucrurile echilibristului mort de tuberculoză scoase la mezin într-o tabără imundă de unde „Inghițitorul” le răscumpără sacrificîndu-și economiile, superb gest mai ales în inutilitatea lui aproape umiltoare.

cistige un nou centru al existenței. Fără el, Antonius Blok este un om singur în fața necunoscutului. Jocul de șah cu Moartea, frumoasă metaforă bergmaniană, atît de modernă și totuși atît de în spiritul misterelor medievale, este o falsă înfruntare pentru că Blok nu are arme suficiente pentru această luptă. Arma cavalerului ar fi un răspuns la întrebările cu care el își asaltează pe cei înfrinși în jur. Dar nici unul nu-i poate spune nimic, tot fiind prinși în aceeași capcană, inundăți de aceeași spaimă și dilemă. Opoziția dintre viu și neînsușit, pe care Bergman o găsește atît de sugestiv în aceea că Antonius Blok este avid de cunoaștere, întrebător și mereu deschis noului, în timp ce moartea este „lipsită de cunoaștere”, cum recunoaște la un moment dat, etern nemiscată și indiferentă, rămîne prin această tăcere nerezolvată. Poziția autorului nu este însă aceeași cu a eroului. Familia de actori, Jof și Mia împreună cu copilul lor, este urmărită

erou problema izolării, în care umanitatea ca individualitate se află într-un univers pornit spre coșmarul fascist.

Interogația fără răspuns

Pentru cinematografia occidentală acest tip de film al interogațiilor fără răspuns, ca simptom al crizei de conștiință în care se află omul societății capitaliste avea să producă opere cu larg ecou, această temă aflîndu-se în centrul operei unor cineaști ca Orson Welles (**Cetățeanul Kane**, **Doamna din Shanghai**) ori Antonioni (**Aventura**, **Deșertul roșu** și mai ales **Blow-up**). Într-un subiect similar cu cel din **Blow-up**, Coppola avea să închidă

perfect cercul din jurul individului în **Conversația**. Detectivul său nici măcar nu mai are acces la adevărul pe care singur îl descoperă sau, cine știe, îl provoacă înconștient.

Să nu înțelegem prin aceasta că numai aceste subiecte sumbre își găsesc locul în cadrul acestei direcții care ar fi totuși una a adevărului, a cunoașterii luminoase aducătoare nu rareori de un orizont plin de optimism și de seva vieții. Filmele despre tineri, ceea ce în proză se definește prin „bildungsroman” sînt în genere purtătoare acestor subiecte deschise, în culori optimiste. Să amintim aici în primul rînd cel mai de seamă film al lui Vittorio de Sica, **Miracol la Milano**, în care o întreagă comunitate de oameni năpăstuiți și mizeri redescoperă frumusețea vieții alături de adolescentul ațit de candid și fermecător care știe să aducă cu el, printr-o ironică minune, bucuria vieții. Un ciclu întreg al descoperirii lumii prin ochii copilăriei realizează la noi Elisabeta Bostan cu al său vestit **Năica**. Dealtfel acest subiect al tînrului aflat în pragul vieții în căutarea unui drum, avea să fie mereu reluat în cinematografia țărilor socialiste. Pentru Wajda, tema **Fermecătorilor inocenți** și **Generației** ori din celebrul **Cenușă și diamant** revine peste ani, în haine contemporane într-un film recent văzut pe ecrane, **Domnișoarele din Wilko** în care adevărul despre existență este căutat în trecut, într-un timp miraculos al melancoliei și iubirii. Dar răspunsul înfriză, în timpul iremediabil pierdut...

Cu o frumoasă metaforă a zborului, tinzînd către absolut, își coagulează și regizorul bulgar **Hristo Hristov** ideea filmului său **Bariera**. Dincolo de cenușul cotidian care ne înconjoară și de cele mai multe ori reușește să ne înghită, să ne anihileze instinctul aventurii, al necunoscutului, zborul incredibil dar în fond ațit de dorit de subconștientul fiecăruia dintre noi — să nu uităm că aproape toți copiii visează că zboară, și că mai de demult ori mai de curîd am fost cu toții copii — acest zbor al tinereții — deci, trezește la viață părți ascunse ale sufletului omeneș. Și cît de bine știe să joace Smoktunovski neîncrederea și mai apoi drumul acestei regăsiri terminat printr-o iarăși prăbușire — concretă, a tinerii, și interioară a maturului — om așezat și cu tabieturi bine bătute în cuie. Și pentru că ne-am apropiat prin subiect, cred că merită să amintim aici, pentru calitățile lirice, un film care poate fi inclus în aceeași categorie a „descoperirii drumului în viață”, **Anotimpuri**, al lui Savel Stipol, și foarte serioasa peliculă a lui Andrei Blaier, **Diminețile unui băiat cuminte**.

Dintre creatorii contemporani cel care mi se pare a fi reușit să meargă cel mai departe pe această cale a dezvăluirii interiorității umane este Andrei Tarkovski. Dacă **Solaris** este filmul despre limita căutării acestui adevăr interior, **Oginda** adîncește căutarea către substratul unei copilării, al cărui cosmos, omul matur îl străbate din nou cu egală uimire regăsind capacitatea de a se mira, de a se implica și umaniza în suma experiențelor trăite, următorul film ajunge, pe drumul ațit de ispititor dar și periculos al parabolii la o concluzie a acestei căutări. **Căluza**, filmul la care

Melodrama
reprimată
în numele
bunului simț
(Nastassia Kinski
în *Tess*)



ne referim a putut fi urmărit pe ecrane de spectatori noștri. Camera dorințelor către care scriitorul, savantul pleacă conduși de stalker (căluza) mi se pare a fi concretizarea cea mai apropiată a idealului către care omul contemporan fuge fără a ști cu siguranță dacă se numește fericire, reușită, glorie, noroc ori altcuma. Spațiul acestei călătorii este unul eminamente psihic. El își schimbă dimensiunile și aspectul conform stării personajelor. Leit-motivele tarkovskiene (apa, zborul, albul, privirea înapoi etc.) le regăsim aici într-o orchestrare apropiată de perfecțiune. Autorul regăsește în anume scene patetismul și aplecarea către proporțiile imense ale dezlăturii psihice proprii culturii ruse de cea mai bună tradiție pe linia Dostoevski - Andreev - Bunin - Pasternak. Regăsim în acest film o intensitate a trăirilor interioare dublată de o înțelepciune a întrebării de a rămîne, de a ști să rămînă întrebare, mister, taină, o haină frumoasă și ispititoare a existenței care chiar dacă uneori ne sperie, ne apără întotdeauna de cel mai groaznic păcat, al uscăciunii sufletești.

Încercînd să rezumăm, vom spune că această direcție de dezvoltare a

națiunii, în care omul se caută pe sine, aparține unui umanism modern ce-și reconsideră argumentele care de la Renaștere încocoare nu au încetat să fie reînnoite pentru a se conforma chipului în tot mai rapidă și energică schimbare al lumii înconjurătoare. Conform lumii în care se petrece această căutare, națiunea poate valoriza ori desființa individualitatea. Accentul social nu poate să dispară, pentru că toată această călătorie are loc în condițiile și reperele impuse de mediul înconjurător. Spre exemplu, datorită termenilor în care are loc călătoria celor doi eroi din **Sperietoarea**, Schatzberg va scoate la lumină o cu totul altă umanitate și un alt mod de apropiere umană decît cel din **Balada soldatului** a lui Ciuhrai. Chiar dacă se referă la individ, la năzuințele și idealurile sale, această tendință a universului narativ, care și-a găsit după cît vedem reprezentanți ațit de prestigioși, nu poate să evadeze din sistemul necesităților și comandamentelor sociale și ideologice chiar dacă ele se află aici cuprinse implicit și nu ațit de evident ca în cealaltă tendință, cumva opusă, cea în care **realitatea socială integrează personalitatea umană**.



**Artistul
a căutat
întotdeauna
să exprime
presiunea
pe care realul
o exercită
asupra individului**

2. Filmul ca oglindă a realității sociale

Că nu întotdeauna omul doarme cum își așterne și că trebuie uneori să se mulțumească și cu ce găsește o demonstrează cu umor George Roy Hill într-una din scenele celebrului **Buch Cassidy and Sundance Kid** în care cei doi eroi, sături de matrapazli-curii, îngroziți, fără a arăta, de urmărirea teribililor șerifi, se decid să ducă o viață onestă și emigrează în Bolivia. Aici se angajează să transporte salariile unor mineri și, evident, sint atacați de o bandă foarte puțin prietenoasă care le ucide seful și se arată gata să facă același lucru cu ei dacă nu le dau banii. Iată-i pe cei doi obligați să folosească mijloacele la care tocmai renunțaseră, pentru a-și salva pielea. Înainte de înfruntare, Sundance îi șoptește lui Buch: „Tu îi dobori pe cei din dreapta, eu pe cei din stînga”. Buch înghite în sec și-i răspune: „Trebuie să recunosc prietene că până azi n-am mai tras asupra nimănui...”. „Grozav moment ți-ai ales pentru mărturisiri!” Și așa cei doi reiau calea violenței care avea să-i ducă la nefastul sfîrșit.

Această presiune pe care realul o exercită asupra individului sub cele mai diferite aspecte și în permanență este o preocupare veche de cînd lumea pentru artiști. Anticii îi spuneau destin și-i puneau să fie motorul tragediei, o botezau coincidență și sfîrneau cu ajutorul ei comedia. Filmul reușește performanța să transpună în hainele sale specifice cîteva din aceste capodopere ale antichității. Cea mai cunoscută publicului nostru este realizarea lui Cacoyannis cu Irene Papas în rolul titular: **Electra**. Tot supuse fatumului mitic sint și cele două realizări de excepție ale lui Pier Paolo Pasolini, **Edipo Re** și **Medea**.

ea. Această acclimatizare a vechilor mituri în formele moderne ale unei arte abia născute demonstrează pe de o parte perenitatea sensurilor unor opere mari, pe de alta, viabilitatea noii arte.

Păstrînd în subtext acest joc subtil și totuși crud al predestinării, filmul lui Roman Polanski, **Tess**, se potrivește foarte bine, ca subiect, demonstrației de care aveam nevoie. Eroina lui Hardy, pe care Nastassia Kinski o întruchipează convingător, este o ființă umană de excepție, un adevărat prototip al calităților pe care societatea victoriană, înepată și încorsetată în prejudecăți, îl cerea de la onorabili cetățeni. Tess se dovedește a fi o adevărată d'Urberville în nobletea sentimentelor, în tară de caracter. Frumoașă, inteligentă și cu o capacitate de a se controla specifică nu mediului mizer în care crescuse ci singelui pe care fără să știe îl avea, eroina primește în față toate loviturile unei societăți care se arată a fi nedreaptă pînă la capăt chiar cu modelul uman pe care, în cunoștință de cauză, l-ar fi decretat a fi cel mai „convenabil”. Ironia lui Hardy, pe care Polanski a as-



**Adaptarea
vechilor
mituri...**

milat-o pînă la identificare, se ascunde în spatele unei demonstrații aparent sobre în care pînă și melo-drama care scoate capul mereu este reprimată în numele bunului simț și al unei pudori anglicane de cea mai bună tradiție. Tess este vîndută de părinți, în numele interesului pe care i-l poartă, devine ibovnica unui d'Urberville de circumstanță, care-și cum-parase titlul cu bani, prin forță și sil-nicie, copilul născut moare pentru ca între Tess și societate el sta ca un adevărat blestem și nici una din cele două părți nu a vrut să se incline, în-torsătura fericită prin idila și căsătoria cu fiul pastorului eșuează din cauza sincerității excesive a eroinei (decît din cauza unei calități), sacrificiul ei, atunci cînd redevine întregînuta lui d'Urberville pentru a-și salva familia de la foame, se transformă în tragedie prin reapariția iubitului. Aparent Tess se autodistruge refuzînd să parvina prin ipocrizie și minciună. Consec-vență întru integritatea caracterului, ea de fapt urmează pas cu pas pre-ceptele moralei și codului de compor-tament pe care societatea engleză îl propovăduia în clipa respectivă. Ironi-că și tragică această consecvență o duce la distrugere

Un foarte interesant raport ind-ivid-societate propune în *Mephisto*, Is-tvan Szabo. Iarăși înfruntarea dintre cei doi poli este aproape exclusă, inocularea cancerului fascist în ca-

racterul lui Hendrik Hofgen petrecîndu-se aproape insesizabil, dar cu pre-zicție.

Anatomia acestei invazii a caracte-rului, prin părțile lui slabe, constituie și latura remarcabilă a acestei peli-cule. Drumul parcurs de tinărul talen-tat și ambițios, inteligent și generos către virful ierarhiei, oferind în schimb — asemeni eroului lui Goethe pe care Mephisto îl corupe — umani-tatea sa, este de fapt destinul tragic al unei generații care a ajutat, indirect cel puțin, apariția fascismului și afir-marea lui ca forță a distrugerii cinice. Hofgen este un om normal pe care insinuanta mașină politică a celui de al III-lea Reich o manipulează cu vir-tuozitate, simpatizantului de stînga, energic și furios devenind pe nesim-țite o canalie de calibru. Semnificativ este momentul în care eroul expune concepția regizorală la Hamlet, un Hamlet arian purtînd în el subtextul doctrinei oficiale cu aceleași cuvinte cu care, mai devreme, făcuse apolo-gia teatrului revoluționar muncito-resc. Deformarea capodoperei sha-kespearene simbolizează ceva mai mult decît deruta unui individ, ea atrage atenția asupra unei primejii generale de natură morală la care orice regim totalitar dispune suflul omenesc, acela al înstrăinării de sine. Artistul din Hofgen se pierde pas cu pas, fiecare compromis însem-nînd o abdicare față de sine. Finalul punctează, poate cam apăsător, dar

exact, deruta eroului față cu imensita-tea mecanicismului distrugător al hitler-ismului.

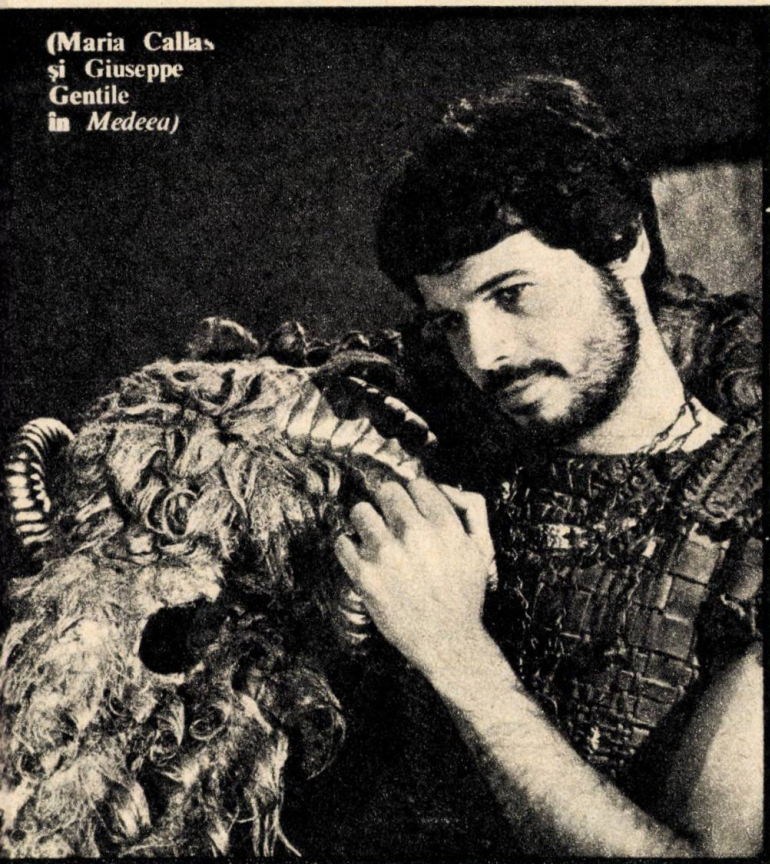
Spectacolul distrugerii personalita-ții umane de către mecanismul reali-tății, pornit să înainteze absurd, și-a găsit cea mai edificatoare expresie în filmele despre război. De la celebrul *Nimic nou pe frontul de vest* (al lui Milestone) la *Pentru țară și rege* (Lo-sey), de la *Cărările gloriei* (Kubrick) la *Pădurea spinzuraților* (Ciulei), cine-matograful nu a încetat să atragă atenția asupra dezagregării caracteru-lui omenesc pe care îl presupune orice luptă armată. Acestei forțe dis-tructive nici o calitate morală nu i se mai poate opune. Între moartea fizică și dezagregarea sufletească, războiul nu lasă prea multe căi de ales.

În sens invers, istoria produce eroi, oameni de care momentul politic ori social are nevoie. Mecanism greu de prins, dar nu mai puțin generos din punct de vedere narativ, această traiectorie a raportului. Realitatea so-cială-individ uman și-a găsit una din-tre cele mai sonore voci la regizorul maghiar lancso, în ale cărui opere spiritul național și stilul fac corp co-mun în subiecte în care povestea de-colează mereu către metaforă, fapte și evenimentele sînt structurate pe traiectorii predominant lirice. Tema principală a *Rapsodiei maghiare*, spre exemplu, este tocmai această perma-nentă proiectare a destinului indivi-dual în istorie. Eroii iubesc, urăsc, gîndesc și mor implicați în structura istorică care se naște odată cu aceste fapte. Destul de abscons ca expresie, cu un sens aparent excesiv metafori-zat, cinema-ul propus de lancso merge de fapt în chip lucid către o simplificare a substanței narative la cîteva gesturi fundamentale: iubirea, lupta, sărbătoarea, moartea, suferința sînt leit-motive dispuse asemeni unei coregrafii savante în epoci și con-juncturi istorice pe care le luminează tocmai prin valoarea perenă a acțiuni-lor pe care le presupun.

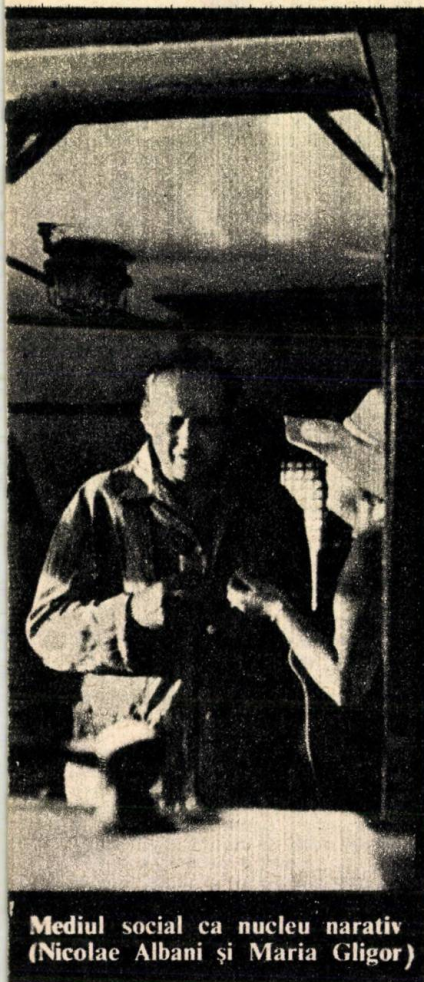
În cadrul unei expresii realist-iro-nice imaginează Gleb Panfilov desti-nul eroinei sale din *Inceputul*, o ba-nală muncitoare în care un regizor cu intuiție vede o tulburătoare interpretă a Ioanei d'Arc. Și iată-o pe modesta fi-nță, cu probleme sentimentale din cele mai comune, proiectată într-un circuit ale cărui mecanisme sînt de-parte de a-i fi familiare. Finalul nu este însă un happy-end. Deși rolul îi reușește mai mult decît bine, succe-sul avînd drept consecință și afișarea unui panou cu imaginea ei, mare cît un bloc cu patru etaje, în centrul ora-șului pe care-l locuiește, eroina este silită să revină la ritmul și problemele existenței sale cotidiane, trecînd, mo-destă și anonimă cu sacsoșele încăr-cate prin fața afișului ce o reprezintă.

Agresivă și decisă să reprezinte un adevăr imuabil pe pămînt se dove-dește a fi personalitatea feminină în pelicula lui Buñuel, *Viridiana*. Agresi-vitatea vechiului partizan al suprarea-lismului nu se dezmințe nici în modul în care își caracterizează eroina, nici în chipul în care concepțiile sale reli-gioase sînt primite de către cei din

(Maria Callas
și Giuseppe
Gentile
în *Medeea*)



jur. Proaspăt eliberată dintr-o mănăstire de maici, aproape împotriva voinței ei, Viridiana dă piept cu lumea profană decisa „să o aducă” cât mai aproape de înfățișarea preceptelor învățate de ea între zidurile așezământului catolic. Buñuel urmărește lucid dar cu o ironie implicită pe care, de câteva ori, abia și-o stăpânește, această aplicare în concret a unor precepte abstracte și ideale. Înconjurată de ceata celor schilozi, de cerse-



**Mediul social ca nucleu narativ
(Nicolae Albani și Maria Gligor)**

tori și bolnavi, pe care vrea să-i aducă pe „calea cea dreaptă”, Viridiana trăiește câteva zile iluzia unei biruințe, aceasta pînă în clipa în care o petrecere cu mult alcool îi face pe cei protejați de ea în schimbul „îndreptării lor către căile sfinte” să își dea în petec, făcînd praf salonul castelului și violîndu-și binefăcătoria. Coborîtă atît de brutal de la înălțimea iluziilor sale, Viridiana își dovedește taria de caracter revenind pe căi ceva mai bătătorite, ale ipocriziei și promiscuității, suportînd conviețuirea cu vărul ei și îngrijorarea castelului în postura unei logodnice care accepta amanta viitorului soț.

**În ramurile
copacului
un urs.
Se uită la
public
și comentează.
În sală, jos,
doi cîini
își șoptesc:
Primul:
Ai mai văzut
urs
care
să vorbească?
Al doilea:
Niciodată!**

Opera cinematografică care mi se pare a fi găsit o superioară modalitate de expresie unei conjuncturi psihice de o atît de mare amploare cum este spiritul național, concretizat într-o conștiință socială specifică și într-o mentalitate atît a epocii cît și a nației respective este **Nunta** lui Andrzej Wajda. Sărbătorea la care participă aici, simbolic, membri din toate păturile sociale ale epocii, este străbătută, în adîncurile umane ale agitației impuse de ceremonial, de o neliniște existențială care se va acumula cu răbdare, fiecare din eroi provocînd-o sau participînd la ea într-un fel personal, pînă cînd cu rigoare și patetism imaginea nunții se va transforma într-o metaforă.

Iată deci această a doua mare categorie de narațiuni acoperind pentru film atît teritoriile vecine cu ele ale artelor mai vechi (vezi tragedia, ecranizările după opere literare remarcabile) cît și acelea ale unor problematice ideologice complexe dezbătînd lucruri grave, stringente pentru cetățeanul secolului XX: războiul, implicarea conștiinței individuale în cea socială, spiritul național etc.

Fie că îi vom spune destin, conjunctură, fatum ori întîmplare, impactul realității sociale cu individul uman în nenumăratele ipostaze pe care le presupune, se constituie ca unul din cele mai fecunde izvoare pentru narațiunea modernă, profund implicată în prezent de care arta a șaptea are atîta nevoie pentru a se dezvolta și izbîndi.



3. Filmul ca modalitate de confesiune

Pentru narațiune, fie ea literară, dramatică, ori filmică, ideea de conflict, confruntare pare să stea în centrul formării oricărui subiect. Că nu este așa, sper să o fi demonstrat cu prisosință în precedentele texte, relația dintre acești doi termeni (individ-societate) esențiali ai universului nostru fiind mult mai complexă decît o simplă opunere în alb-negru ori pozitiv-negativ. Totuși această opunere există, joacă un rol important în evoluția atît a realității sociale cît și a individului, ideea de progres a societății omenеști fiind subsumată în genere unei astfel de confruntări dialectice.

Un exemplu frumos îl oferă în acest sens unul din filmele-pilon ale epopeii naționale. **Columna** (scenariul Titus Popovici, regia Mircea Drăgan). Opoziția dintre daci și romani, care în filmul precedent (**Dacii**) se consuma în principal ca o confruntare armată, își trece aici centrul de greutate în zona psihologicului și moralului. Grea sarcină pentru povestitor de a stringe o evoluție istorică, care s-a întins pe secole și generații, la un răstimp de cîteva ani cît durează acțiunea mai exact, sau la două ore de proiecție, cît durează filmul. Reușita se datorează științei de a alege traiectoriile dominante ale acestui proces istoric de apropiere între cele două popoare, de a le uni într-o narațiune convergentă, în care personajele capătă alura unor eroi de legendă, fiecare din ei purtînd cu sine concepții reprezentative pentru întregul grup social în fruntea căruia se află. Prin această identificare a unei mentalități sociale cu persoana liderului, atît în cazul căpeteniei militare romane cît și în acela al conducătorului dac, ori al prințesei dace-interpretată de Antoanella Luaidi, evoluția psihologică a eroului face posibilă și credibilă pe cea a grupului. Conflictul dintre cele două tabere nu rămîne prin aceasta mai puțin dur ori opoziția neclară. Dimpotrivă, tocmai pentru că evoluează către o apropiere, reconciliere, schimbările de poziție sînt cu atît mai dureroase și se petrec nu fără frământări dramatice. Orbirea lui Sabinus, romanul îndrăgostit de o femeie dacă, ori chinurile la care e supus Bastus, trădătorul lui Decebal, sînt dovadă a acestor convulsii. Remarcabilă este, din acest punct de vedere, secvența în care Gerula (Ilarion Ciobanu) își îndeamnă „copii, discipoli, pe care i-a crescut întru neîndurare față de cei care au cotoplit pămîntul Daciei, să lupte alături de romani, adică chiar alături de cei care pînă în acea clipă reprezentaseră dusmanul cel mai cumpnit, pentru a preveni o primejdie și mai mare, aceea a popoarelor barbare care amenințau civilizația dacică. De la rugămînt la violență, Gerula folosește toate argumentele dar se lo-

**Individul
și societatea
se află
într-un raport
mult mai nuanțat
decît opoziția:
bun-rău**

vește de un zid de neclintit, construit de el însuși în sufletele tinerilor. Numai înțelegerea tinărului șef dac salvează situația. Lupta ce urmează, în care dacii și romanii luptă ca aliați, are mai ales o valoare simbolică, tot așa precum moartea celor doi adversari, Gerula și comandantul roman, purtători ai simbului înțelegerii viitoare dar încă încărcată cu păcatele și violența unui trecut de care nu se pot rupe cu totul. Cornelian în natura conflictului și în statura personajelor ori ideilor întrupate de ele, **Columna** este și un clasic exemplu de confruntare rezolvată într-un mod superior în care înțelegerea realității trece dincolo de ură și patimi.

**Ne place să vedem
ceea ce știm**

Conflictul, ca simbul narativ, pare să ocupe un loc atât de important pentru că majoritatea genurilor de succes au apelat la el în dorința de a cuceri publicul. Fie că e vorba de o confruntare între indivizi, fiecare reprezentînd o valoare morală (pozitivă și negativă) ca în **Cei șapte samurai**, în majoritatea westernurilor, ca în duelul de inteligență ori de forță din filmele de spionaj ori polițiste, fie că soarta intervine ca element catalizator al unei poziții ireductibile ca în majoritatea melodramelor de la **Intoleranța** lui Griffith pînă la modernul **Kramer contra Kramer**, cert este că publicul a receptat întotdeauna mai ușor și mai bucuros un astfel de tip de narațiune care-l purta pe căi cunoscute, fie dintr-o comoditate ușor de înțeles, fie din cauze ceva mai neclare cum ar fi atenția acordată spectacolului filmic în sine în care armătura narativă ține loc de fundal, așa cum este în super-produțiile grandioase gen **Cleopatra**



ori **Războiul stelelor**. Și fiind că veni vorba de acest film cu un succes fabulos de casă; se observă în ultima vreme în cinematografia occidentală tendința de a simplifica la maximum liniile conflictului pentru a face digestia intelectuală a spectatorului cît mai facilă și fără noduri. A apela deci la convențiile basmului în care cel bun știm că e bun iar cel rău e rău și gata. n-ai ce-l face, mi se pare o concluzie logică. Cele mai mari succese, în urma **Războiului** amintit și care are bun înțeles și continuare, sînt tot basme,

chiar dacă poartă haine de science-fiction: **Superman, Alien** ș.a.m.d.

**Depinde
de cine cîștigă**

Poate mai clar decît în celelalte traectorii narative, cele care presupun un conflict între două forțe sînt valorizate și de deznodămînt, de cel care rămîne victorios în această luptă.

În filmele lui Chaplin înfruntarea personajului cu societatea, deși petrecută în convenție comică nu e mai puțin dură. Sigur, rîdem în hohote cînd îi vedem pe cei doi căutători de aur din Alaska fugărindu-se în jurul mesei pentru că foamea îi făcea să aibă vedenii și să creadă că tovarășul se transformase într-o delicioasă găină tocmai bună de pus la fript, dar acest comic, ca orice comic serios, e pe marginea tragediei. Nu mai puțin dureros s-ar fi putut sfîrși **Luminile orașului**, dacă tinăra vinzătoare de flori care-și recăpătase vederea datorită vagabondului îndrăgostit de ea, atunci cînd el revine în florărie, ar fi refuzat să-l recunoască și să-i arate recunoștința la care orice spectator simte că are dreptul eroul.

În filmele lui Sam Peckinpah există o tehnică specială de răsturnare a valorilor, printr-o evoluție care dă dez-

**Un film-pilon al epopeii naționale
(Ilarion Ciobanu în *Columna*)**



nodămintului o implicație specială. Astfel în **Hoarda sălbatică**, banda de hoți purtători ai răului sînt urmăriți de o ceată de vînători de capete. Inițial banda reprezintă fără dubiu personajele negative. Niște duri care nu știu în lupta pentru existență ce-i mila. Și chiar dacă povestea pe măsură ce curge nuanțează caracterele, apropiind pe spectator de acești briganzi, care în punctul culminant devin niște „eroi” pentru că ajută pe revoluționarii din munți, finalul e cel care răscumpără aproape cu totul vina, briganzii sacrificindu-se în numele prieteniei și onoarei la care te obligă acest sentiment, răzbunîndu-și tovarășul ucis de generalul mexican. Scena finală, izbucnind și evoluînd la fel de furios, ca și cea de la începutul filmului, în care se jefuiește banca, are un cu totul alt sens. Valoarea umană a celor patru bandiți se răstoarnă cu 180 de grade.

Totuși operele în care conflictul își găsește o exploatare artistică de maximă eficiență sînt cele în care opoziția aduce față în față două concepții diferite asupra lumii — lupta de idei — fie ea politică ori morală, oferă subiectului o greutate suplimentară, o pertinentă superioară. Să ne amintim de **Procesul maimuțelor** a lui Stanley Kramer ori de **Z** al lui Costa Gavras. În ultimul film citat, lupta pentru adevăr se dă nu numai între adversari ideologici dar și între două sisteme morale deosebite. Violenței i se opune integritatea morală, obtuzității și presiunii morale i se opun cinstea și sinceritatea. În afara poziției progresiste, a atitudinii de angajare politică — care oferă filmului o poziție activă din punct de vedere civic — filmul este și o inteligentă demonstrație

a mecanismului represiv pe care forțele reacționare îl folosesc în această luptă. Metafora finală reușește să ofere deznodămintului, în care mai toți eroii sfîrșesc tragic, un optimism superior de natură existențială, pentru că, dincolo de moartea personajelor, viața, viața adevărată, continuă și nu poate continua decît în sensul și spiritul adevărului. **Z** în greaca veche însemnînd viață, viață adevărată. Filmul politic, gen căruia **Z** s-a dovedit a fi un exemplu prestigios, a cunoscut în ultimii ani o dezvoltare mare. În cadrul acestui gen conflictul, de cele mai multe ori ideologic, se găsește concretizat în opoziții sociale puternice, cum este, să ne amintim, în filmul **Tovarășii** al lui Mario Monicelli, sau în **Joe Hill** și **Adalen 31** ale lui Bo Widerberg. În **Puterea și Adevărul** de Titus Popovici și Manole Marcus cel mai reprezentativ film politic realizat de cinematografia noastră pînă în prezent, există o interesantă evoluție a factorilor aflați în opoziție. La început, grupul de comuniști luptă în ilegalitate și mai apoi în timpul insurecției împotriva unui dușman comun: forțele fasciste. Lupta continuă pe aceeași traiectorie împotriva forțelor legionare și burgheze pînă la naționalizare. Or din acea clipă are loc o cotitură care articulează atît structura operei, definind și soarta eroilor. Inginerul Petrescu va fi victima unui proces, o demonstrație cit se poate de convingătoare despre necesitatea unei înțelegeri superioare a dezvoltării istorice. Opoziția clară care apare între dogmă și gîndirea cu adevărat revoluționară se materializează atît în conflictul Petrescu, Olariu dar și în lupta de idei și mentalități care se naște cu încetul între Stoian și Duma.

Drumul spre revoltă

Forma superioară la care poate ajunge acest tip de confruntare între individ și societate este revolta. Drumul acestei revolte ca o creștere istorică necesară l-am putut vedea în cîteva filme astăzi clasice, de la **Viva Viva** ori **Viva Zapata** la foarte cunoscutele filme sovietice, **Sfîrșitul Sankt Petersburgului**, **Octombrie**, **Arsenal** etc. Să ne oprim în cîteva cuvinte la „arhitectura revoltei” așa cum o dezvoltă Eisenstein în **Crucșătorul Potemkin**. La început conflictul dintre pînă este subteran, autorul prezintă faptele însă ca o acumulare de tensiuni (vezi secvența cu mîncarea stricată ori cea celebră a prelatei pusă peste cei osîndiți) această acumulare determină pe de o parte o necesară explozie evenimentială care va fi momentul răscoalei dar și crearea unui suspens suplimentar care va marca de aici înainte fiecare fapt nou. Adept al montajului dialectic, Eisenstein va ști să găsească în dramaturgie, montaj ori încadratură suficiente calități care să marcheze opoziția dintre răsculați și opresori ca fiind nu numai una fizică dar și una de idei. Felul în care punc-

De la premieră a fost și a rămas pînă azi
un film de referință
(Amza Pellea, Cornel Coman
și Mircea Albulescu în **Puterea și adevărul**)





Nici genurile
de divertisment
nu mai ignoră
azi realitățile
social-politice
(Liza Minnelli
în *Cabaret*)

veste văzându-și de propriile necesități, de propria organicitate, urmîndu-și drumul firesc, creșterea internă, nu rămîne prin aceasta mai puțin deschisă reflectării universului înconjurător, capabilă să înglobeze problemele mari cu care lumea și diviziile secolului douăzeci sînt confrunțați, și folosind hainele noi pe care arta filmului le pune la dispoziție, ea, povestea, poate cunoaște o nouă tinerete, arătînd tuturor că mai e nevoie de ea pentru comunicarea și înțelegerea dintre semenii.

Și, pentru a arăta (a cîta oară?) că povestea e universală tuturor posibilităților, să încheiem cu un mic gag din filmul tuturor năzdrăvniilor care este **Hellzapoppin**. Un individ cit se poate de perseverent și tipicar, de altfel fără nici o legătură cu acțiunea care se petrece pe ecran, își caută prietenul cărui trebuie să-i înmîneze un ghi-veci cu un puiet de arbore. În cursul acțiunii individul apare de mai multe ori, de fiecare dată cu un copac tot mai mare. În final arborele atinge dimensiuni respectabile, atît de impunătoare încît umple toată scena pe care personajul nostru o traversează în căutarea prietenului. Între ramurile copacului și-au găsit adăpost tot felul de vietăți, inclusiv un urs care se uită la publicul din sală și se miră cu glas tare. Jos în sală, doi ciini comentează faptul.

Primul ciine: — Tu ai mai văzut urs care să vorbească?

Al doilea: — Nu, niciodată!

Grupaj realizat de
Dan STOICA

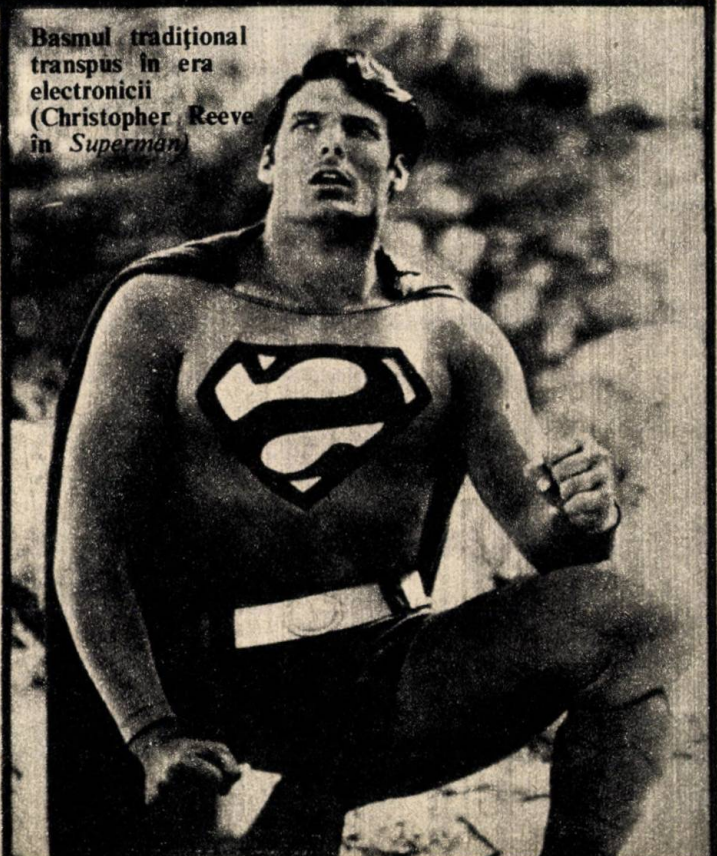
tează cu planuri detalii, obiectuale, momentele de maxim dinamism (vezi ochelarii doctorului atîrnînd după ce el a fost aruncat peste vas ori căruciorul alunecînd pe scări după ce mama a fost răpusă de gloanțe) ori chiar direcțiile de înaintare ale diferitelor forțe (soldații pe scări, escadra prin care Potemkin va trece la final) construiesc și potențează în permanență această opoziție.

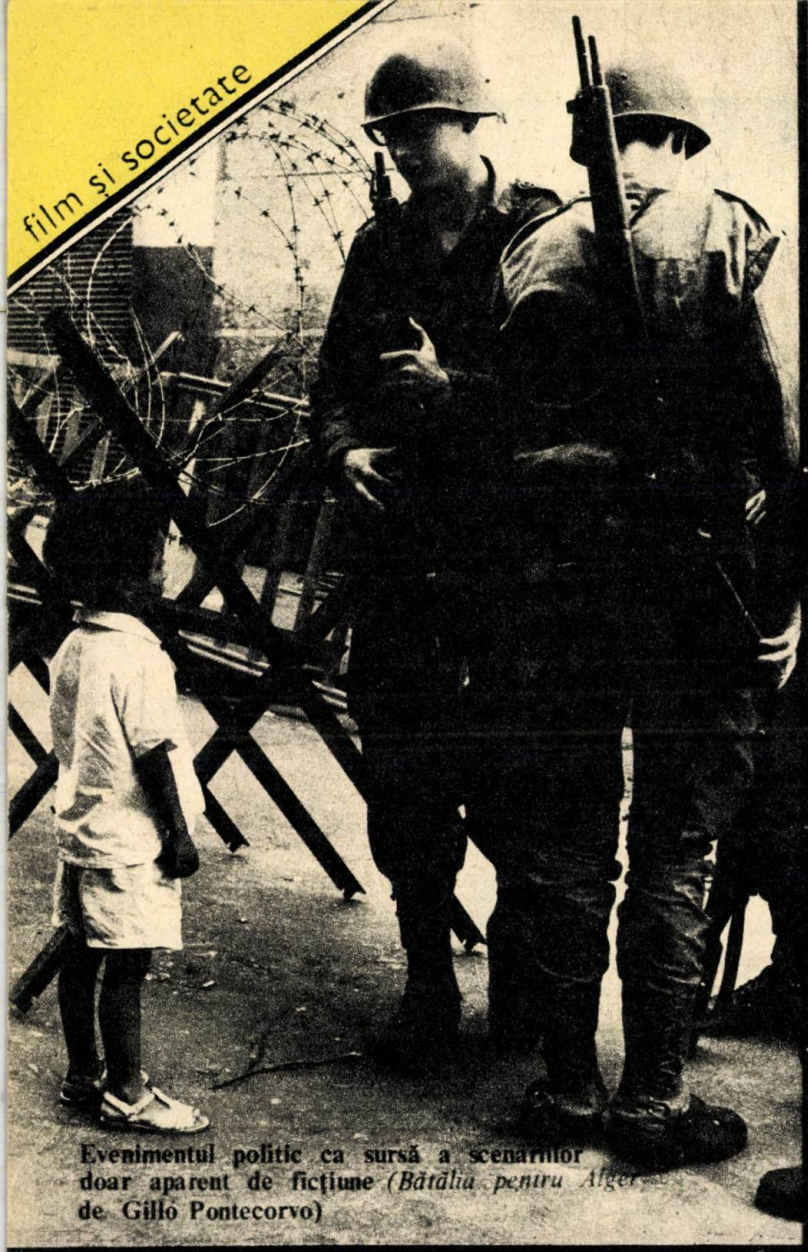
Povestiri bune și rele

Pentru filmul modern, aceste opoziții, geometrice și foarte apăsate ar putea părea simpliste, să nu uităm totuși că filmul își menține prospețimea într-o măsură foarte mare, ceea ce demonstrează că nici o modalitate de construcție narativă nu-i veche sau nouă ci, așa cum s-a mai spus, există numai povești bune ori rele.

Mica și, din păcate, incompleta excursie pe care am făcut-o prin universul poveștii filmice a avut drept scop mai puțin de a ordona structurile narrative numai de dragul organizării și ierarhizării, și cu atît mai puțin de a da note și stabili clasamente. Ea a urmărit să convingă pe cititor că o po-

Basmul tradițional transpus în era electronicii (Christopher Reeve în *Superman*)





Evenimentul politic ca sursă a scenariilor doar aparent de ficțiune (*Bătălia pentru Alger* de Gillo Pontecorvo)

Ochiul treaz al realității

Evenimentul, faptul real, cu semnificații și reverberații majore, nu constituie piatră de temelie, hrană doar pentru cinematograf; teatrul, literatura „faptului brut” aparțin unor experiențe hotărâtoare ale artei contem-

porane. Dar nicăieri ca pe teritoriul filmului, acea „foame de realitate” de care vorbea Arnold Hauser nu este mai evidentă, mai impunătoare și mai spectaculoasă. Complicatele relații ale cinematografului cu realitatea, ca-

pacitatea de a reconstitui și de a propune, de a-și asuma o lume, și trecută, și prezentă, și viitoare, cu alte cuvinte, de a „re-face” și de „a face”, îi acordă puteri unice de a fi pe urmele evenimentului și, cu aceeași disponibilitate, de a lua-o înaintea lui. Nu este de mirare, de aceea că, atunci când se vorbește de „documente și artă” filmul răspunde poate primul „prezent”, după cum, tot atât de bine, când în discuție este adusă anticiparea, science-fiction-ul, tot el își trimite printre cei dinți emisarilor. Văd aici două fețe ale uneia și aceleași capacități de a participa la istorie, de a capta pulsul orelor ei fierbinți și, dacă întâlnirea cu istoria reprezintă forma principală a destinului contemporan, cum spunea Malraux, atunci cinematograful își culege cinstea, marea și orgoliul și din această adulmecare a ceea ce numim eveni-

Dar ce numim eveniment?

Faptul adjudecat ca atare de o istorie trecută sau cel care palpită sub ochii contemporanilor? Anul acesta la Cannes, Ettore Scola a participat cu filmul unei eveniment istoric **Noaptea din Varennes**, noaptea din 21 iunie 1791 când a fost prins și arestat Ludovic al XVI-lea. Dar nu despre monarh și soarta lui este vorba în film — de altfel ei nici nu apar — ci, subliniază comentatorii, — despre instabilitatea primilor ani de după revoluție, despre ezitățile conducătorilor și lenta maturizare a poporului. La același festival, Costa Gavras cucerește Palme d'or cu **Missing (Dat dispărut)**, film ce reconstituie răpirea, în zilele noastre, în Chile a tinărului ziarist american Charles Harmon (numele reale sînt păstrate și pe ecran) ancheta întreprinsă de tatăl și soția sa (un amănunt: amîndouă personajele în viață au participat la proiecția oficială de la Cannes). Aceste două extreme s-au întâlnit în cadrul uneia și aceleiași manifestări, ca o ilustrare — aproape metodologică — a disponibilităților filmului autentic de a prelucra, artistică, substanța evenimentului mai îndepărtat și mai apropiat. Să admitem însă că pentru cinematograful politic contemporan revindicarea din evenimentele cărora oamenii le-au fost, într-un fel sau altul, martori reprezintă condiția hotărâtoare. Dacă evocarea istoriei trecute este legată, fie și prin fire foarte fragile, de o anumită aură misterioasă, cea care s-a scris ori se scrie sub ochii noștri alimentează în primul rînd o categorie aparte a filmului politic, a filmului incitant, interogativ. Desigur, extinzînd granițele, putem include aici producțiile de amplă evocare a unor momente cruciale, precum **Bătălia de pe Neretva**, **Eliberarea Parisului**, **Zluea cea mai lungă**, etc. dar cred că întâlnirea privilegiată dintre eveniment și film se petrece în spațiul politicului, al artei martoră a dramaticelor schimbări de relații dintre individ și lume, a modificărilor care au antrenat devenirea omului din obiect al destinului general, în subiect. În acest context, angajarea, implicarea, trăirea intensă a momentului istoric, asumarea răs-

punderilor devin probe definitorii ale confruntării dintre om ca ființă individuală și ființă a cetății. În interiorul acestei realități, înglobarea, asimilarea materialului documentar are loc potrivit legilor propriului laborator artistic al autorilor, de aici și tensiunea, energia emoțională proprie fiecărei pelicule, de aici și dificultatea închiderii acestor filme în câteva familii sau, și mai rău, într-una singură. Căci într-un fel prelucrează „cazul” un Costa Gavras în *Z*, într-un alt fel operează frații Taviani când ecranizează biografia lui Gavino Ledda, păstorul sard din *Padre Padrone*, devenit un celebru lingvist ori pateticii cinești ai lumii a treia. Cîteva considerații generale se pot desprinde însă. Cinematograful politic italian al anilor '60, cel de la începutul anilor '70, cel reprezentat de Francesco Rosi, Elio Petri, Gillo Pontecorvo, Damiano Damiani, Eugenio Montaldo topește informația în masa filmului; punctul de plecare rămîne recognoscibil, dar ramificațiile, structura filmului avansează către o zonă mai difuză, mai vast înglobatoare. Stau măturie *Minile pe oras*, *Cazul Matel*, *Cadavre de lux*, *Bătălia pentru Alger*, *Anchetă în jurul unui cetățean*, în afara oricărei bănuiele, *Mărturisirile unui comisar de poliție*. „Ce înseamnă să faci cinematograful, astăzi?” se întreabă Rosi. Noile tendințe duc către un film ce își propune să se constituie nu numai ca un act de cultură ci și ca o invitație, ba chiar o provocare, aș spune, la discuție. Autorul are rolul de a sugera, de a provoca. Iată ceea ce am dorit în *Cazul Matel*: să indic publicului o modalitate de a medita și a discuta. Nu este vorba numai despre o etapă din istoria noastră”.

Nu altele sînt ambițiile lui Costa Gavras, cînd, rememorînd episodul tragic al uciderei, în stradă a deputatului de stînga, Lambrakis, denunță în *Z* mecanismele asasinatului politic, ori ale lui Yves Boisset în *Atentatul*.

Cinești pe baricade

Ardența trimiterii la faptul real, niciodată pierdut din vedere, riscul situației în însuși miezul de foc al acestuia conferă filmelor unui Gavras ori Boisset, ca și cineștilor care au scris cronica americană a războiului din Vietnam o fervoare aparte, proprie celor aflați pe baricade.

Grav, meditativ, chemînd însă spre el mitul pactului cu diavolul pentru a deschide drumul ce duce către treptata degradare a unei conștiințe umane, *Mephisto* a lui István Szabo are și el drept punct de pornire biografia nefericită (în sens social) a actorului Gustav Grünengs (ginerelul lui Thomas Mann) care și-a început activitatea în teatru de stînga al lui Piscator pentru a se lăsa în cele din urmă vîndut regimului hitlerist. La capătul opus metaforei din *Mephisto* se află jurnalismul, spiritul gazetăresc în care și-a realizat Alan J. Pakula *Toți oamenii președintelui*, adevărat record în ceea ce privește priza cinematografului asupra evenimentului. Cartea celor doi tineri reporteri de la „Washington Post” — ulterior laureați ai premiului Pulitzer — care au dat la

Din ce în ce mai des cinematograful își culege măreția și orgoliul din adulemecarea a ceea ce numim eveniment

iveală afacerea Watergate era încă proaspătă, caldă cînd Robert Redford a cumpărat drepturile de ecranizare. Afacerea încă nu fusese întoarsă pe o parte și pe alta cînd filmul rula deja pe piață.

O personalitate aparte și-a construit filmul Americii Latine, cel african tocmai din intransigența cu care identifica cinematograful cu un instrument al intervenției directe în mersul istoriei, argumentul fundamental fiind faptul trăit. Pînă și limbajul teoretic al unor autori ca argentinienii Fernando Solanos și Octavio Getino este dinamitar, pentru ei camera fiind „o armă care poate împușca 24 de cadre pe secundă”. Ora

rugurilor al lui Solanos numit *Cruciatorul* Poteomkin al Americii Latine, încorporează nici mai mult nici mai puțin de 200 de interviuri și fragmente de jurnale, toate menite să li-vreze prin intermediul evenimentelor, al documentelor, imaginea unei istorii în mers.

Un straniu amestec de iminentă a realului, a presiunii „cazului” și de apel la imaginar realizează unul dintre cei mai interesanți cinești greci ai momentului, Theo Angelopoulos, care, în *Vînători*, descifrează în cheie politică, cum susține el însuși, misterul uciderei unui partizan în 1949, al cărui cadavru a fost găsit în zăpadă în 1976.

Oricît de diferite, stilistic, între ele, creații ca cele mai sus amintite, sînt filme ale unor întîlniri-soc cu istoria, filme ale incitării și solidarizării conștiințelor, ale unui demers de maturizare și angajare a spectacolului. Tocmai pentru că, anexîndu-și cazul real, ele nu întretin o stare de măruntă curiozitate, nu fac apel la factologie pentru a fi grefieri ai istoriei, ci de-clanșează mecanismele interogației. Desigur, circumscrise subiectului la care ne-am oprit, film și eveniment, sînt și cele ale căror subiecte aparțin, să-i spunem cronicii judiciare dar nici aici nu avem de-a face cu o masă informă. René Allio în *Eu, Pierre Rivière* valorifică reflecțiile filozofului Michel Foucault, stîrnite de memoriile eroului unui cîmplit episod din cronica tribunalului francez din 1835; colegul său, André Cayatte specialistul cazurilor de scandal extrage în *Să mori din iubire*, *Fiecare cu infernul său*, semnificațiile morale ale unor întîmplări tragice. Cu o mai mică ori mai largă deschidere spre social, și ele probează, în felul lor, marelui dinamism al cinematografului. Al acestor arte care știe să rămînă, mai presus de orice, ochiul treaz al realității.

Magda MIHĂILESCU

Spania
la ora
reconcilierilor
(Ingrid
Thulin
și Yves
Montand
în *Războiul*
s-a
sfîrșit)



festivaluri:
Karlov Vary '82

portrait of the painter's wife



Există și filme care aduc ploaia

Reamintindu-mi acum, în prag de An Nou, zilele de vară petrecute la Festivalul cinematografic de la Karlov Vary, prima imagine de pe ecranul aducerii aminte este aceea a lui Henry Fonda în ultima sa creație cinematografică, filmul lui Mark Rydell **Pe lacul auriu**: minunatul actor — care avea să se despartă nu peste multă vreme, pentru totdeauna, de lacurile mai mult sau mai puțin aurii, de oceanele mai mult sau mai puțin liniștite ale vieții — era acolo un octogenar ursuz, cu subline încăpăținări adolescente, care reînvața să trăiască, de la natură și de la oamenii apropiați lui, după ce toate aparențele îl conduceau spre o stingere mornită.

„Omule nu te supăra”

Ultimul rol al actorului stăruie insistent în memorie: iată-l pe Henry Fonda (alias Profesorul Thayer) căutând fragi într-o pădure luxuriantă, care-l sperie și-l năucește, iată-l jucând „omule nu te supăra” și... supărându-se, iată-l pornind semeț cu barca la pescuit pe lacul auriu, iată-l tachi-nându-se reciproc cu consoarta, în rolul căreia strălucește o altă minunată actriță, Katharine Hepburn, cu senzaționala ei expresivitate, a glasului tremurat, a privirilor calde, sfredelitoare... Nu poți crede, revăzind aceste secvențe ca Henry Fonda n-a mai prins senzaționalul tort cu 80 de luminiări al profesorului Thayer: l-au despartit trei ani fără câteva zile... Ultimul său mare premiu internațional, după altele, după Oscarul '82, avea să ra-

**Ce stăruie pe ecranul
amintirilor?**

mână Premiul de interpretare masculină obținut la Karlov Vary, în vara lui 1982, pentru filmul **Pe lacul auriu**...

Iată așadar că am și desprins două nume de pe genericul ediției a 23-a a festivalului din frumoasa și liniștită așezare a Boemiei de vest: Henry Fonda și Katharine Hepburn. Au fost multe alte nume importante de actori, de regizori, în filmele văzute, care au situat „bienala” de la Karlov Vary, și de această dată, printre cele mai prestigioase manifestări cinematografice ale anului. Amintesc doar câteva: Ingrid Thulin (ca regizoare!), Serghei Bondarciuk, Juan Antonio Bardem, Yves Boisset, Jane Fonda, Janusz Morgenstern, Carlos Saura, Shoneli Imamura, Michael Verhoeven, Ursula Andress, Franco Nero. Despre filmele aflate în fruntea palmaresului, adică despre **Clopotele roșii**, de Serghei Bondarciuk (sub „pavilion” mexican) și **Avertismentul** de Juan Antonio Bardem (reprezentând Bulgaria), două filme de mare montare, realizare cu înalt profesionalism — primul fiind consacrat revoluției mexicane, celălalt ilustrului revoluționar bulgar Gheorghii Dimitrov — am mai avut prilejul să scriem, ca și despre alte câteva pelicule premiate ale festivalului. Dar la

Karlov Vary au rulat, în două săptămâni (și în toate „secțiunile” festivalului) peste 200 de filme... Nu le-am putut vedea pe toate, dar aproape 70 tot am „prins”, și destul de multe din acestea merită un popas, mai ales pentru că largă și democratica deschidere spre lume a festivalului aduce prin forța lucrurilor în obiectiv, alături de cinești și cinematografilor demult consacrate, cinești și cinematografilor mai puțin cunoscute, care au cite ceva de spus omenirii întregi, despre oameni de pretutindeni.

Dragostea, tristețea, compromisul...

Am văzut la Karlov Vary câteva filme care — ca și **Pe lacul auriu** — au izbutit să pătrundă, prin fine observații psihologice, mecanisme intime ale relațiilor dintre oameni, ale relației omului de ieri sau de azi cu lumea sa. Despre câteva din aceste filme aș vrea să vorbesc aici. „Termenii” relației de apropiere sau de respingere între om și om? Între om și lume s-au dovedit a fi foarte diverși în filmele festivalului (chiar dacă nu atât de diverși ca-n viață): dragostea, tristețea, compromisul, fericirea, dezgustul, suspiciunea, plictiseala, ura, invidia, singuri-țea... Niște abstracțiuni? Unele dintre ele, poate; dar în câteva filme ale competițiilor de la Karlov Vary (au fost două competiții: pe lângă concursul principal, concursul filmelor de debut) și în câteva filme ale „secțiunii” informative, dragostea și ura, mărirea și decăderea s-au întrupat în personaje concrete care au pus în evidență, din

unghiuri diferite, luminile și umbrele complicate univers uman, văzute și nevăzute, care țin în jurul destinelor umane savante păienjenisuri în „jocul” acesta vechi de când lumea, al vieții și al morții.

În filmul austriac **A muri puțin** (realizat de un regizor iranian „aclimatizat” la Viena, Mensur Mandavi) personajul principal este singurătatea: un alt octogenar — nu întimplător am început cu acest film, bătrânețea fiind una dintre temele principale de reflecție ale cineaștilor prezenți la Karlovy Vary — rămâne să-și trăiască viața, murind puțin câte puțin, în singurătatea unui imobil părăsit, destinat demolării; personajul descinde parcă din universul unor filme celebre ca **Umberto D** de Vittorio de Sica sau **Ikiru** de Kurosawa, dar nuanțele dispute sale cu o vîrstă și o lume ostile sînt altele, ele situează drama umană în situații conflictuale foarte specifice prezentului, unor stări de fapt violente și paralizante care au condus altădată, și spre „onoarea pierdută” a Katharine Blum. Într-un alt film, **Portretul soției de pictor** de Aleksandr Pankratov, personajul principal poate că este picteseala din oameni, poate că este indiferența: o căsnicie contemporană a intrat în rutină, femeia (o actriță foarte sensibilă interpretează rolul soției de pictor, Valentina Telicikina) și-a redus considerabil pretențiile de fericire, pînă înspre hotarul indiferenței, bărbatul s-a izolat în lumea cu orizonturi obturate a picturii lui cam convenționale și în acest tablou familial cenușiu apare, în trecere, un personaj nou, să-i zicem „omul care aduce ploaia”. Întîmplarea (numai întîmplare nefiind aceasta) face ca în rolul omului „de bine” — care trece printre oameni răniți suferite, lăsînd în urma lui căldura, re-naștere, și un pic, un pic de nostalgie — este un „vrăjitor” al ecranului, Nikita Mikhalkov, regizorul, acum pe post de actor... Alt film, alți oameni, alte mișcări sufletești: **Cele patru anotimpuri**, al americanului Alan Alda (cunoscut ca actor din **MASH**) de data aceasta pe post de regizor, pentru prima oară în viață. Filmul urmărește povestea de viață a trei cupluri new-yorkeze care își petrec împreună cîteva momente ale unui an: un week-end, de primăvară la țară, un concediu estival în insulele Virgine, o călătorie de toamnă în localitatea unde-și urmează studiile copiii lor, și o excursie, iarna, la schi, în Vermont. Poate că cele patru anotimpuri ale filmului („ritmate” de Vivaldi) sînt, în mod simbolic, și anotimpurile vieții; cert este că personajele trăiesc, pe parcursul unui an, experiențe de-o viață, chiar dacă acțiunea nu trece — decît o dată, înspre final — prin momente-limită, și chiar dacă modificările social-civice din viața lor sînt minime. Dar mișcărilor sufletești sînt palpitate, marcate de fine observații psihologice, cu nerv și ironie; aceste mișcări sufletești fac toată savoea filmului, prin ele regizorul (deopotrivă scenarist, deopotrivă actor, deopotrivă... tată a două fete care joacă și ele în film) sondează universuri umane care ascund — cum nu se întîmplă întotdeauna în filme — tărîni și zone de sensibilitate și spiritualitate neștiute, nedefinite, surprinzătoare oaze de liniște sau vulcani. În **Cercul Casablanca**, film danez al lui Erik Clausen — și el în multiple ipso-

taze, de regizor, scenarist și actor — tot un trio (dar nu de perechi), doi bărbați și o fată, sînt în centrul acțiunii: ei au un circ ambulant, cu care străbat orașele și satele țării, refuzînd o viață conformistă și convențională, încercînd să aducă în viața oamenilor raze de bucurie și clipe de răgaz în goana lor cotidiană. Pentru ei — trei oameni foarte diferiți temperamental, dar uniți de un același vis, de suferință și dificultăți — cercul este o lume în lume, care nu poate înlocui, însă lumea cea adevărată; cînd realitatea — deloc roză — începe să le sugrume iluziile, una după alta, însăși existența cercului-vis, a cercului-bucurie, a cercului-frondă este periclitată. În ultima instanță, multe din filmele de la Karlovy Vary, în care cineaștii de pe diferite meridiane și-au propus să vorbească despre mecanismele intime ale relațiilor dintre oamenii prezentului, dintre aceștia și lumea în care trăiesc, și-au bazat demersul pe conflictele dintre realitate și iluzie.

O artă pentru toate anotimpurile

Aceeași confruntare, soldată uneori cu consecințe tragice, este conținută și de cîteva filme cu subiect istoric (de istorie mai îndepărtată sau de istorie trăită) din programul festivalului. În **Gallipoli**, de pildă, film australian de Peter Weir (cel care a realizat magistral suspensul psihologic din **Picnic la Hanging Rock**), acțiunea se petrece în anii primului război mondial, cînd cîteva companii militare australiene, ajunse departe-depart, tocmai în peninsula Gallipoli, sînt decimate într-o luptă inegală și aprigă. Motivul rămîne unul clasic: „Iluzia cea mare”. Doi tineri, ale căror drumuri de viață se întîlnesc și se despărț, se întîlnesc din nou pentru a se despărți definitiv în tragica bătălie, trec prin viață și prin război cu marea iluzie a unui joc cu sentimentul unei plimbări de agrement; realitatea va izbucni brutal, ca un glonț și cu un glonț. Filmul cehoslovac **Asistentul** (în care cîteva interpreți realizează remarcabile compoziții actoricești, printre ei fiind și doi actori maghiari, Gabor Koncz și Lido Pecs) analizează cu pertinente reflecții psihologice același proces de destrămare a iluziilor, în paralel cu procesul de dezumanizare pe care îl provoacă, firesc, iluzia îmbogățirii ilicite; acțiunea filmului se petrece într-o localitate de frontieră, pe vreme de război de asemenea, cînd contrabanda e în floare (o floare cu spini) provocînd în oameni grave seisme morale. Un film ca **Allons-z enfants** de Yves Boisset își propune să denunte pe un ton ironic (de unde și grafia specială a titlului), dar deloc lipsit de gravitate, tribulațiile unui elev de școală militară în preajma celui de-al doilea război mondial: realitatea — din vreme de pace, din vreme de război apoi — se înfruntă dramatic cu iluziile; deznodămîntul nu putea fi decît tragic, tînarul erou al filmului rămîne dintre aceia care „n-au luptat decît o vară”... Într-un alt film istoric, **Oamenii în mlaștină** al sovieticului Viktor Turov, există, de asemenea, o realitate frămîntată, agitată (aceia a anilor războiului civil) care pune pe cîetă puternice pe destinul oamenilor, personajul principal, un tînar blond și avîntat, funciarmente cîstît, este — pînă la un punct — victima suspiciu-

nii, o boală cu consecințe mult mai grave uneori de cît multe boli grave acreditate de medicină, pentru că neiertătorul „cancer” cuprinde întîii sufletul...

Floarea cu spini a iluziei

Firește, s-ar mai putea vorbi despre multe filme ale Festivalului de la Karlovy Vary, și despre multe alte idei și tendințe pe care filmul mondial — prin cele peste 60 de țări prezente pe ecranele festivalului — le-a evidențiat. Încă o dată este cazul s-o spunem, filmul regizorului Nicolae Mărgineanu, **Luchian**, cu Maria Ploae și Ion Caramitru, a făcut o foarte bună impresie în contextul festivalier, îndeosebi prin calitățile plastice și de atmosferă ale reconstituirii de epocă. Ne-am bucurat de această primire, ca și de premiul obținut, acordat de Comitetul internațional pentru difuzarea literaturii și artei prin cinematograf. Nu toate filmele, pe de altă parte, și-au justificat prezența într-un festival de o asemenea importanță. Pentru a reveni, însă, la „oceranul amintirii” de care vorbeam la început (amintirile urite se uită mai repede), ultima imagine care ne stăruie în minte este aceea a actriței suedeze Ingrid Thulin, prezentă și ea la Karlovy Vary, cum se spune „în carne și oase”, dar și cu primul ei film realizat în calitate de regizoare: o frumoasă poveste cinematografică, îmbogățită cu multe elemente autobiografice (după cum singură mărturisește Ingrid Thulin) așa cum a fost cu cîteva ani în urma un film (deosebit stilistic) ca **Adolescenta** de Jeanne Moreau: o copilărie și o adolescență, trăite din suflet, în spațiul alb al iernilor nordice. Filmul, această artă pentru toate anotimpurile, are și capacitatea de a lăsa în urmă amintiri frumoase.

Călin CĂLIMAN

Surisul lacrimel
(Beata Tyszkiewicz
în *Un cer mai mic*)



film
și societate



SAINT JOHN CHURCH, VELAZQUEZ, AND NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON, D. C.

Nici El Greco nu s-a sustras de la comanda socială a epocii sale
(*Înmormintarea contelui Orgaz*)

**Posteritatea
filmului de comandă**

Mari cinești au făcut filme de comandă.

Totuși
genul continuă să fie privit de sus.
Este oare drept?

Nu-mi aduc aminte cine observa în mod paradoxal, ca trăsătură caracteristică a biografiei lui Serghei Eisenstein faptul că toată viața n-a făcut decît... filme de comandă! În linii mari observația corespunde realității. Se știe că **Potomkin** a fost chemat la viață de cererea imperioasă a comisiei organizării Jubileului Revoluției din 1905 după cum **Vechiul și Noul** avea ca obiectiv vizualizarea, în scopurile cele mai propagandistice, am zice chiar didactice, a liniei generale a Partidului comunist sovietic pentru transformarea socialistă a agriculturii. Ceea ce se știe mai puțin este cum privea acest gen de comenzi autorul lui **Ivan cel Groaznic**. Ideea că milita în „serviciu comandat” nu-l umilea de fel; departe de a-l descuraja, acuitatea și urgența comenzii îi biciuiau imaginația.

Cînd grajdul ia cu asalt cerurile

În dorința sa de reabilitare a noțiunii, Eisenstein, care era un profund cunoscător al istoriei artelor, se bucura cînd descoperea precedente flagrante de „comenzi” care figurau ca opere nemuritoare în catalogul celor mai „aristocratice” dintre muze. El cita, de pildă, cu entuziasm și admirație dipticul creat la 1586 de El Greco: „Înmormîntarea contelui Orgaz” care expunea o dublă ipostază a grandului de Spania: la bază, cortegiul mortuar al protagonistului transportat de prelați și cavaleri în straie strălucite, înveșmîntat într-o somptuoasă armură neagră dar lipsit de culoarea vieții în pofida pompei care fură privirea. Deasupra în fața tronului divin, același conte, numai că despuia acum de bogăție, de aur și de podoabele-i deșarte, gol, dar desprins din perisabiile rămășițe pămîntesti, ieșit din sine pentru o nouă viață. Ateu Eisenstein exulta citindu-l pe istoricul catolic Barré care dezvăluia că dipticul a fost creat numai ca un „poster” menit să-i înspăimînte pe țărani refractari la plata dijmii cuvenite catedralei Sfîntului Toma din Toledo, beneficiarul compoziției. Cineastul remarcă modul în care, sub impulsul elanului creator al „colegului” său, pictorul, tema ta-

bloului își „ieșea din sine” depășind cadrul impus și oferindu-ne în imaginație fastului și smereniei „una dintre operele cele mai profunde ale gândirii religioase spaniole”.

Într-un fel analog privea Eisenstein înseși „comenzii” care-i erau încredințate. Să-l urmărim, de pildă, în punctul de pornire al unuia dintre cele mai dificile filme — **Vechiul și Noul**, în care trebuia să materializeze idei politice diriguitoare pentru noua cîștigătoare din agricultură, să le confere, prin expresivitate, forță de convingere. Să credem că Serghei Mihailovici, acest subtil cunoscător al psihologiei publicului cinematografic, ignora prejudecata spectatorului de pretutindeni care refuză deliberat orice film de inspirație țărănească ca lipsit de spectaculos? Într-un admirabil text pe care ni l-a lăsat, el se mărturisește conștient de caracterul aparent tern al temei, pe care o compară cu fotogenia bălăiei, imaginată în mijlocul stîndardelor fluturînd în vînt, în șocul marilor pasiuni. Ce poate scoate cineastul din troace și grajduri, din muncile sub zăpezile cenușii ale primăverii, din vocabularul sec, oficial, al circulelor venite de sus? Și totuși colosala însemnătate politică și socială o cerea; filmul trebuia creat. „Trebuie să trecem — scrie Eisenstein — de la suflul epic al marilor lupte revoluționare, la zilele muncii cotidiane ale vieții țărănești, la grajd, la cifrele contabile ale cooperativei...”

Dar nici asta nu era suficient! Cineastul burghez îl consacră pe comis-voiajorul onest „noi trebuia să constrîngem publicul nostru să iubească munca ternă de zi cu zi și taurii de rasă...”

Și încă de aici, din acest text programatic, simți cum extazul creator începe să pună stăpînire pe conștiința cineastului, simți cum tema îngustă, conjuncturală, începe a-și „ieși din sine”. Fiindcă Eisenstein continuă:

„Ce știe spectatorul de la oraș despre cum arată bălăia unei recolte? De bălăia pentru nou? De centrul genetic experimental unde se elaborează conștient o rasă animală rațională? Asta înseamnă sfîrșitul misterele magice, revelația enigmei încrucișării la împlinire... Și iată cum se prăbușește încă un apanaj al divinității... Vom urca în ceruri, vom alunga de-acolo toate divinitățile!... „Ii-pă su-tele de purcel experimental...”... Și în

(Continuare în pag. 72)

Filmul de comandă mini-antologie

NANUK ESCHIMOSUL

(*Avanook of the North*)

Coproducție Franța-Canada-S.U.A. 1922. R. Robert Flaherty. Interpreți neprofesioniști. Pornind de la comanda unui prospect pentru casa pariziană de blănuri Revillon, Robert Flaherty a realizat o imagine poetică a vieții unui eschimos, a soției și familiei sale. Cineastul a trăit timp de 15 luni cu eroii săi, aproape de Port Huron în golful Hudson și filmul montat în Statele Unite a triumfat imediat pe ecranele lumii. (Pentru prima oară în fața aparatului nu se „juca” ci se trăia) — scrie istoricul vest-german Enno Pataas, **Nanuk eschimosul** s-a plasat pe primul loc al clasamentului celor mai bune filme documentare din istoria cinematografului, stabilit cu prilejul unui referendum al istoricilor de film la Festivalul cinematografic de la Mannheim în 1964.

A ȘASEA PARTE A LUMII

(*Sestaia cîast Mira*)

U.R.S.S. 1926. R.sc. și mont.: Dziga Vertov, asistat de Elena Svilova și Ilia Kopalin. Op. Mihail Kaufman și Ivan Brelakov. Comandă a casei sovietice de import-export Gostorg. Sarcina filmului: o enumerare a bogățiilor pe care casa beneficiară le poate exporta la cererea firmelor străine. Rezultatul: o exaltare patriotică a bogățiilor și posibilităților „continentului sovietic”, a energiilor eliberate de Revoluția din Octombrie. Modalitatea artistică: filmul de montaj, „compilarea” a mii și mii de metri de peliculă din arhive.

DESTINE DE FEMEI

(*Frauennot Frauengluck*)

Elveția 1929. R. Grigori Aleksandrov. Imag. Eduard Tissé și Emil Berta. Producție „medico-socială” a casei de filme Praesens Film. Programatic, un film de propagandă împotriva avorturilor în condiții sordide, **Destine de femei** devine un document asupra mizeriei aduse de criza economică din anii 1929-1933 și a tratamentului inegal asigurat de societatea occidentală femeilor din diferite părți sociale. Datorită comportării comerciale a producătorului, filmul prezintă o ruptură de stil și conținut flagrantă: în prima sa parte, el este un tablou documentar al condițiilor sociale care aduc trei femei în situația de a-și provoca o întrerupere de sarcină; cea de-a doua este un montaj tern și didactic de intervenții chirurgicale. Prima parte vedește un stil cinematografic expresiv și cu remarcabile căutări plastice; cea de-a doua este complet lipsită de valoare estetică. Filmul a fost interzis de cenzura elvețiană în momentul premierii și redescoperit după o jumătate de secol cu prilejul „Panoramei cinematografice elvețiene” prezentată la Cinemateca din Paris.

„Filmul de comandă” mini-antologie

VECHILUL ȘI NOUL

(Stăruie în noile - Generalinaia Li-nia)

U.R.S.S. 1927—1929. R. sc. și mont. Eisenstein în colaborare cu Grigori Aleksandrov. Imaginea: Eduard Tissé. Interpreți: Marfa Lapkina și alți actori neprofesioniști. Producție: Sovkino.

Realizat cu scopul de a face propagandă „liniei generale” a Partidului comunist, de socializare a agriculturii, filmul a fost turnat într-o lungă expediție în regiunile de lângă Moscova, Leningrad, Baku, Riazan, Rostov, Penza și chiar în Asia centrală. Figura centrală a Marfei Lapkina a fost jucată de o tânără analfabetă descoperită de Eisenstein într-o fermă de stat. **Vechilul și noul** i-a prilejuit cineastului perfecționarea unui stil nou de montaj, denumit de Eisenstein „montajul armonic” „utilizând” structuri emoționale pentru un material neemoțional.

ZUIDERZEE ȘI PĂMÎNTUL NOI

(Nieuwe Gronden)

Olanda 1930—1934. R. Joris Ivens. Operator: John Ferro, Eli Lotar, Piet Huisken, Helene van Dongen. Text cîntec-comentariu: Bertolt Brecht. Muzică: Hans Eisler. Mont. Helene van Dongen. Comanda guvernului Olandei.

Filmul realizat în trei etape distincte: I : documentar tehnic despre procedeele utilizate pentru recuperarea a 25 000 de ha. terenuri acoperite de mare. II : Realizarea paralelă a unei epoei dedicate luptei omului cu elementele naturii, pentru a-i smulge noi pămînturi roditoare. Dar „guvernul olandez era mult mai preocupat de asigurarea profiturilor capitalurilor investite decît de realizările omului așa cum le înfățișa Ivens” (John Howard Lawson). III. Realizarea celei de-a treia versiuni și ultima, prin rezumarea părții I-a, cea a exaltării muncii umane și adăugirea unui epilog contrastînd puternic cu prima: sacrificarea recoltei dobîndite cu atîta trudă pentru a ridica prețul cerealelor în deingoladă. Folosind astfel materialul dobîndit cu ajutorul beneficiarului, Ivens restituia filmul adevărului istoric.

POȘTA DE NOAPTE

(Night Mail)

Anglia 1935. R. Harry Watt și Basil Wright. Operatori: H.E. Fowle și John Jones. Versurile: W.H. Auden. Muzică: Benjamin Britten. Șefi de producție: Alberto Cavalcanti și John Grierson. Comandă a Oficiului General al Poștelor din Marea Britanie.

Filmul urmărește cu fidelitate traseul poștei în trenul de noapte Londra-Glasgow, ritmînd trierea febrilă a picurilor lor în vagonul care le duce la destinație și apoi a ingeniosului mecanism de proiectare din mers a pachetelor de scrisori. Documentarul atrage atenția prin integrarea extrem de inventivă a efectelor sonore în coloana muzicală și prin contrapunctul dintre imagine și cuvintele poemului lui Auden. **Poșta de noapte** a ocupat locul al doilea în referendumul celor mai bune filme do-

(Urmare din pag. 71)

altă parte cineastul exclamă: „Ce reprezintă toate cîntecele lui Roland din Evul Mediu comparate cu acest suflu epic?”

Simți în această tensiune de idei, marea epică a celebrei secvențe a separatorului x, a jetului de smîntînă din care Eisenstein a știut construi o epopee atît de patetică încît un istoric ca Maurice Bardeche, care numai de simpatii politice de stînga nu putea fi bînuît, l-a consacrat ca „adevărat continuator al lui Virgiliu...” Autorul filmului **Vechilul și noul** a știut să spargă comanda conjuncturală, numai fiindcă s-a identificat cu ea; numai fiindcă inima sa a cuprins întreaga amploare a „comenzii” a putut el zămislî bucuria extatică pe care a transmis-o operei devenită nemuritoare.

Reclama - nu numai sufletul comerțului

Asemenea exemple de onorare exemplară a unor comenzi prin filme confirmate ulterior în patrimoniul clasic sînt, din fericire pentru arta cinematografică, destul de numeroase. Ele pot fi găsite pînă și în zona cea mai trivial-comercială a filmului de comandă — cea a reclamelor. Se știe, de pildă, că „cel mai bun documentar al tuturor timpurilor” — faimosul **Nanuk-eschimosul** a apărut ca urmare a cererii casei de blănuri Frații Revillon din Paris. La origine, stătea ambiția unor blănari de a ilustra prin intermediul imaginii cinematografice modul cum ajung în magazinele lor superbe trofee de vînatore care vor împodobi umerii doamnelor din înalta societate. Un cineast fără lucru a primit această comandă cituși de puțin onorabilă pentru a se putea întoarce în Nordul înghețat cu aparatul său de luat vederi și a filma acolo nu procedeele de vînatore ci amploarea luptei omului pentru existență. Nu știu dacă firma Revillon a supraviețuit celor 60 de ani care au trecut de la premiera lui **Nanuk**, dar dacă numele ei încă mai stăruie în memoria noastră, aceasta este numai datorită nemuriturii film al lui Robert Flaherty. Iată o dovadă că, realizîndu-și capodopera la comanda inimii sale, cineastul se achita în mod exemplar și de obligația sa contractuală.

Un caz analog putea fi înregistrat cam în aceeași epocă și în U.R.S.S. unde organizația comercială de import-export Gostorg comandase o peliculă-prospect care să enumere sortimentele pe care le poate furniza clienților din întreaga lume. Îngrată sarcină de creație din care totuși un tânăr cineast de la studiouri de actualități, Dziga Vertov, a realizat o capodoperă nelipsită din repertoriul „cine-matecilor moderne: **A șasea parte a lumii**. Privind-o azi, spectatorul ne-prevenit că „vizionează” un prospect comercial, are senzația că urmărește un poem liric însușit de un vibrant patriotism socialist. Și spectatorul ne-prevenit are dreptate...

În Anglia, Harry Watt și Basil Wright au acceptat în 1935 o comandă mult mai îngustă: un film-reclamă pentru **Poșta de noapte** cel mai rapid mijloc de transport al corespondenței. Documentarul debutează cu-

mințe descriind trierea corespondenței și încărcarea ei în trenul care pornește din Londra spre Glasgow. Și iată că pe parcurs acest film comandat de Oficiul General al Poștelor se „jutește” cum ar spune D.I. Suchianu, evidențiind brusc valori cinematografice unice și imprevizibile. El devine un poem ale cărui versuri devin planurile ritmate în muzica strofelor psalmotodate ale unui splendid poem scris — tot la comandă — de W. H. Auden, drept comentariu al imaginilor: Trenul poștal de noapte/ ce trece peste graniți/ ducînd în depărtare/...scrisori pentru bogați/ scrisori pentru săraci/ scrisori de multumire/ scrisori de pe la bănci/! Ce galaxie de talente tinere înrolate în această aparent modestă întreprindere a oficiului poștelor: Benjamin Britten scria o partitură care avea devină antologică, iar „producători” erau marii cinești de mai tirziu Alberto Cavalcanti și John Grierson.

La comanda guvernului olandez, Joris Ivens realizează documentarul **Zuiderzee**, despre tehnica lucrărilor de desecare a 25 000 hectare. Folosind prilejul acestor filmări finanțate de guvern, Ivens crea însă, paralel, și o adevărată epopee a luptei omului cu marea pentru recuperarea de pămînturi arabile. Patru ani mai tirziu cineastul revenea asupra filmului său, dîndu-i o direcție cu totul neprevăzută. După ce filma mărturia victoriei activității creatoare a omului — lanurile bogate acolo unde pînă mai ieri talăzuse marea — adăuga imagini directe de actualități, descriind aruncarea în mare a tone de cereale spre a se menține prețul grîului ridicat. Pentru că — spunea în imagini filmul lui Ivens — grîul nu e făcut pentru a servi drept hrană, ci pentru a fi speculat în societatea dominantă de jocul bursei. Ivens își încheia filmul său supliment, cu privirile întrebătoare ale copiilor infomeți. **Pămînturi noi** și-a intitulat el noul **Zuiderzee**, în care a folosit drept comentariu un poem de Bertold Brecht („Săci de grîu nu dau decît un profit mic/ Aruncă în mare/ jumătate din recoltă/ Arunc-o băiete/ ne așteaptă o lungă iarnă/ iar pîinea este darul diavolului/”, și o partitură a compozitorului Hans Eisler de neuitat pentru oricine a ascultat-o vreodată.

Și altfel de comenzi...

Cele mai fericite cazuri de filme comandate sînt firește cele al cărui ecou a reverberat cu afinitatea creatorului. Un caz clasic este **Viața ne aparține** realizat de Jean Renoir în 1936 la solicitarea Partidului Comunist Francez. Beneficiarul solicitase un film de propagandă electorală dispunînd de un manunchi de tineri ale căror nume aveau să răsună cu sonoritate în contextul cinematografiei franceze de mai tirziu (Jacques Becker, Jean Paul Le Chanois, Madeleine Sologne, Gaston Modot și alții). Renoir a izbutit cel mai important film militant realizat în Franța, între cele două războaie, o operă a cărei valoare estetică o egalează pe cea documentară. Reluat acum cîțiva ani, filmul a constituit o revelație și a făcut un turneu triumfal prin cinematecile lumii.



Administrația americană a comandat studiourilor Warner Bros un film capabil să explice spectatorului american necesitatea angajării în lupta antifascistă (Claude Rains, Paul Henreid, Humphrey Bogart și Ingrid Bergman în *Casablanca*)

Un destin remarcabil a avut și serialul documentar **De ce luptăm?** supervizat de Frank Capra între anii 1942-1946. Și aici scriesc pe constelațiile genericeilor nume repute: romancierul Eric Knight, compozitorul Dmitri Tiomkin, regizorii Anatol Litvak și Joris Ivens, actorul Walter Huston. La comanda departamentului de război al S.U.A. Capra și colegii săi au răspuns strălucit întrebării configurate în titlu: De ce luptăm? realizând șapte lungmetraje devenite clasice.

Dealtminteri un exemplu remarcabil de comandă transformată în artă îl reprezintă și în cinematografia noastră, modul cum a răspuns regizorul Ion Popescu-Gopo comenzii UNESCO pentru „Anul internațional al comunicațiilor” prin filmul **Allo-Hallo!** în 1962. Antrenându-și eroul, pe Omulețul laureat deja în numeroase festivaluri, într-o tematică aparent ternă, Gopo realizează un film spiritual poetic și bogat în sugestie.

Firește, comanda poartă pe ea stigmatul prejudecății că ar fi neapărat conjuncturală. Uneori, chiar, filmele de acest gen sînt uitate o vreme și redescoperite după multe decenii. Așa s-a întîmplat cu filmul elvețian **Destine de femei** care a deschis în triumf „Panorama cinematografului elvețian” prezentată de Cinemateca din Paris în octombrie 1978. Salvat de la uitare de Arhiva cinematografică din Lausanne de sub conducerea lui Freddy Buache, filmul are o istorie prea frumoasă pentru a n-o rememora aici. În 1929, într-o epocă în care Europa occidentală era bîntuită de un val de avorturi stimulat de mizeria impusă de marea criză economică, producătorul elvețian Lazar Weschler a avut inițiativa realizării unui film de informare medico-social în jurul delicatei probleme. El a incredințat într-o primă fază această misiune, regizorului sovietic Grigori Aleksandrov și operatorului Eduard

Tisse prezenți în acea epocă alături de Eisenstein la primul Congres al cinematografului independent de la Sarraz. Cei doi au tratat problema conform opticii și formației lor. Ei au urmărit destinul diferit a trei femei constrînse să renunțe la sarcină: o văduvă de muncitor ucis într-un accident de producție, o tinăra celibatară nevoită să se sustragă astfel „rușinii” unui „copil din flor”, și o burgheză care refuză maternitatea din comoditate, deși s-ar fi putut bucura de cea mai bună asistență medicală. În momentul confruntării cu filmul realizat de Aleksandrov și Tisse, producătorul a fost, firește, alarmat. Dar neîndurîndu-se să renunțe la materialul filmat în care investise o sumă importantă, el l-a implicat în realizarea unui supliment filmat de operatorul elvețian Emil Berta, care avea misiunea să readucă filmul la obiect, descriind cum merge tabloul clinic al operației și pericolele sale.

S-a întîmplat însă un lucru neprevăzut: tocmai această a doua parte, prin detaliile ei naturaliste, a provocat un scandal care a dus după sine interdicția filmului. La reluarea recentă, după o jumătate de secol, partea filmată de Berta le-a părut spectatorilor lungită, și în cel mai bun caz ridicolă prin prețiozitatea obsesivă făcînd oricum corp străin cu celălalt film, realizat într-un remarcabil stil, cu o plastică studiată și cu implicarea emblematică în realitatea socială și istorică. **Destine de femei** a devenit astfel, după cum a și subliniat critica franceză, adevăratul eveniment al „Panoramei filmului elvețian” și o revelație pe care istoricii de film s-au grăbit s-o consemneze cu majuscule. La origine fusese totuși numai o comandă. Dar o comandă înnoibilă de viziunea și talentul omului de artă, o comandă în care necesitatea socială întîlnia vocația cineastului, hotărîrea de a o servi cu devotament și inspirație.

T. CARANFIL

„Filmul de comandă” mini-antologie

cumentare din istoria cinematografului organizat la Mannheim.

VIAȚA NE APARTINE

(La vie est à nous!)

Franta 1936. R. Jean Renoir. Sc. Jean Renoir în colaborare cu Pierre Unik. J.B. Brunius și Jacques Becker. Asistenți de regie: Cartier-Bresson și Jean-Paul Le Chanois. Imaginea: J.Bourguoin, Claude Renoir, Alain Dourrinou, Jean Isnard. Int. Madeleine Sologne, Nadia Sibirskaia, Gaston Modot, Roger Blin, Marcel Duhamel și alții. Film realizat la comanda Partidului Comunist Francez în scopuri electorale.

Pierre Bost, scenaristul de mai tîrziu, pe atunci critic de film, îl definea astfel: „Este, în același timp, documentar, film de montaj, suită de scheciuri și convingătoare grupare de discursuri... Găsești în el satiră, voioșie și emoție... Rar s-a reușit în Franța un film „fără povești” mai coerent și inteligent... Este primul eseu cinematografic care ne-a fost propus...” Totuși, la vremea sa, filmul a fost interzis de cenzură. Iar azi, documentarul de circumstanță a devenit o operă de un interes excepțional atît în definirea marelui cineast Jean Renoir cît și privit ca frescă a unui moment istoric.

DE CE LUPTĂM?

(Why We Fight?)

S.U.A. 1942-1945. Regizor principal: Frank Capra. Serie compusă din următoarele 12 filme: **Preludiul războiului** (1942. R. Frank Capra) **Naziștii atacă** coregizor Anatol Litvak), **A divide pentru a cucerii** (1943 coregizor Litvak), **Victoria din Tunisia** (R. Frank Capra), **Bătălia Angliei** (R. Anthony Veiller), **Cunoașteți-l pe aliatul britanic** (R. Veiller), **Bătălia pentru Rusia** (R. Capra și Litvak) **Bătălia pentru China** (1944 - R. Litvak), **Cunoașteți inamicul: Japonia** (început de Joris Ivens, terminat de Capra) și **Cunoașteți inamicul: Germania** (R. Gottfried Reinhardt). Filme realizate la comanda Departamentului de Război al Statelor Unite de cîte 20-30 de minute. Continînd metodele faimosului jurnal de actualități, **March of Time**, Capra a amestecat reportaje, secvențe documentare, pagini din vechi jurnale de actualități și chiar scene reconstituite cu actori în studio pentru a crea opere omogene și originale, un adevărat model de studiu în definirea genului.

ALLO HALLO!

România 1962. R. Ion Popescu-Gopo. Imaginea: Radu Codreanu. Muzica: Dumitru Capolano. Film realizat la comanda UNESCO, cu prilejul „Anului Internațional al Comunicațiilor”.

Folosindu-și personajul lansat în faimoasa trilogie **Scurtă Istorie, Șapte arte și Homo Sapiens**, Popescu-Gopo schițează o originală și năstrucnică istorie a evoluției milioanelor de comunicație. Caracteristicile peliculei: concentrare, expresie lapidară și penetrantă, umor - o ridică la nivelul celorlalte filme însoțite de aventurile „omulețului” lui Ion Popescu-Gopo.

Filmele majore ale unei arte presupus minore mini-antologie

MICROBII VESELI

(Les joyeux microbes)

Producție: Franța, 1909

Scenariul și regia: Emile Cohl

Pionierii animației dovedesc un pronunțat gust pentru satiră. Printre ei se numără și francezul Emile Cohl al cărui film *Microbii veseli* este adesea citat printre izbinzile primei vârste a artei a opta. El este conceput cu o mare fantezie scenaristică și refuză formula povestirii. Regizorul lasă o clipă impresia că avem de-a face cu o temă științifică. Sub lupa unui microscop sînt studiați cîțiva microbi. Dar nu este vorba despre germeii unor maladii înregistrate de dicționarele medicale. Sînt „microbii politicianismului” care îi atacă pe unii indivizi care prind gustul puterii, pentru obținerea căreia nu precupețesc nimic. Portretele unor „bolnavi” atinși de această maladie sînt acide caricaturi ale demagogiei și arivismului.

SCUFUNDAREA LUSITANIEI

(The Sinking of Lusitania)

Producție: S.U.A., 1918

Scenariul și regia: Winsor Mc Cay

Încă din tinerețe animația a fost atrasă de temele cu rezonanță socială. Una dintre dovezi este uimitorul film *Scufundarea Lusitaniei*. Un fapt real l-a jocat pe regizorul Winsor Mc Cay, care a încercat să-l ilustreze cît mai fidel. În ziua de 7 mai a anului 1915 pachetul englez „Lusitania”, care făcea o cursă de la New York la Liverpool a fost torpilat de un submarin german în dreptul coastei irlandeze. Vasul s-a scufundat în 18 minute și a ucis 1198 de pasageri. Conceput în manieră realistă, filmul nu este o actualitate reconstituită, ci un emoționant gest de protest împotriva brutalității războiului.

IDEEA

(L'idée)

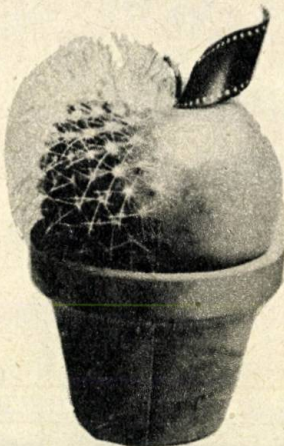
Producție: Franța, 1932

Scenariul și regia: Berthold Bartosch

Singurul film păstrat din creația autorului austriac Berthold Bartosch este *Ideea*, realizat în Franța și considerat unul din titlurile de referință ale animației. Care sînt calitățile care l-au făcut să se bucure de o astfel de apreciere? Trama este simplă. Un om concepe ideea, creație superbă înfrunghiată de o femeie atrăgătoare. Politicienii încearcă s-o elimine cu ajutorul armatei dar nu reușesc. Creatorul ei este împușcat dar ea continuă să bînuie prin lume, inspirînd revolte muncitorești care, deși reprimare, renasc mereu. Nonconformist în epocă, filmul impresionează prin atmosfera puternică și prin vigoarea desenului tridimensional, prin capacitatea de a exprima un mesaj politic prin graiul lirismului. Fiorul poetic al peliculei dătează mult și muzicii, semnată Arthur Honneger.

film și societate

Vocația polemică a animației pe toate meridianele lumii



Animația și nel

Cine a copilarit în acest secol păstrează sigur în memoria afectivă măcar un film de desen animat, măcar o secvență sau un amuzant personaj. Artă a opta este guvernată de o fantezie pe care numai vârsta cîndorii o mai poate egala în inventivitate. De aici nedreapta prejudecată de „divertisment pe înțelesul vârstei școlare” și refuzul unor critici de a-i acorda importanță. Principala acuzație ar fi că, în timp ce filmul de ficțiune cu actori și documentarul discută probleme grave ale agitatei noastre epoci, animația rămîne „un joc gratuit”. Numai ignoranța poate stărui într-o asemenea opinie. Încă de la început animații s-au dovedit frămîntați de destini secolului lor și și-au pus imaginația în slujba luptei pentru înșănătoșirea societății. Pionierii provin din rîndurile caricaturistilor și temele lor dovedesc vocație polemică și experiență de publicist. Stewart Blackton, Emile Cohl și mai tîrziu Winsor Mc Cay animă subiecte la ordinea zilei: politicianismul, autopoternicia capitalului, cruzimea războiului. Numai o privire superficială poate acuza arta a opta de evazionism.

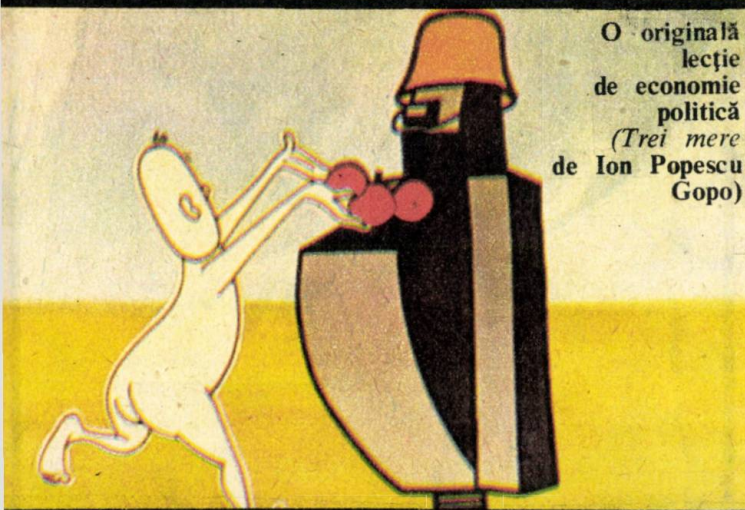
Luciditatea feeriei

Chiar și din filmele unui maestru al feeriei ca Disney se pot descifra semne ale societății americane contemporane. Este cultivat în peliculele sale un anume gust al „familiei medii” care se dă în vînt după grațios, sentimental și happy end. Există însă în această preferință o ușoară confuzie între grațios și dulcegărie, între sentimental și romantic. Explicația acestui fenomen ține de o anume strategie culturală, mai bine-zis de impunerea unei subculturi. Revistele ilus-

trate, emisiunile de radio și televiziune, o mare cantitate a filmelor hollywoodiene întrețin imaginea familiei americane fericite, cu relații armonioase și tandre, model care s-a afirmat cu succes ca un refugiu dintr-o realitate încordată și stresantă. Marele mag a preluat formula dar a știut să păstreze și să atenueze concesiile făcute unui anume gust prin perfecțiunea realizării. El s-a priceput de asemenea de minune să exploateze popularitatea eroilor săi inimitabili. Fără să părăsească decorul feeriei, el devine artist militant în 1942, cînd, după intrarea în război a Statelor Unite, îl îmbracă pe Donald în soldat. Măcăitul cunoscut nu mai îndemna la joacă, ci la înscrierea pentru front. Nimănui nu i s-a părut o exagerare și apelul lansat prin film s-a dovedit foarte eficient. Lui Donald i s-a alăturat Mickey Mouse, al cărui chip apare ca porte-bonheur pe multe din efectele soldaților americani plecați la război. Personajul care reunește trăsături eroice la Douglas Fairbanks și însușiri comice amintind de Chaplin devine un suport moral pentru tinerii care, deși participă la un măcel mondial, păstrează un suflet copilăros. Cultul ingenuității face, de altfel, parte din rețeta de succes a cinematografului american. Disney a știut să-l exploateze în mod genial.

Mass media și fericirea personală

Cel mai intens contact al animației cu publicul se face prin intermediul televiziunii. Rațiuni financiare au impus soluția serialului, care încearcă



O originală
lecție
de economie
politică
(Treii mere
de Ion Popescu
Gopo)

niștea societății

pretutindeni pe glob să investească divertismentul cu înalte calități artistice. A distra nu înseamnă a întoarce spatele lumii în care trăim. Dimpotrivă, există seriale umoristice care dovedesc un interes nepotolit pentru ceea ce se întâmplă în societate. Unul dintre cele mai elocvente exemple este show-ul **Familia Flintstone**, semnat de Hanna și Barbera. Deși își plasează acțiunea în epoca de piatră, filmele vorbesc despre obsesiile vieții americane de azi. Cultul „gadget”-ului, al obiectului care îți face viața mai confortabilă, mitul succesului, star-system-ul sînt numai cîteva dintre ele. Imaginea asupra societății de consum este completată cu mici detalii care fac farmecul personajelor: mania popicelor, maimuțărirea patronului, pasiunea de a participa la concursuri cu performanțe excentrice, tunsul peluzei, umplerea frigiderului cu produsele cele mai laudate de publicitate.

Una dintre cele mai ironizate obsesii ale eroilor este însă aceea a privitului la televizor. Activitățile casnice sînt executate mecanic și aiurit, pentru că, indiferent în ce poziție s-ar afla protagoniștii, ochii lor caută hipnotizați micul ecran. Emisiunile le sugerează sugestii de viață și le oferă modele umane pe care încearcă să le imite. Deși stîrșește risul, această coplesitoare influență a mass-mediei are consecințe grave. Iată cum își exprimă îngrijorarea în legătură cu ele faimosul sociolog și viitorolog Alvin Toffler: „Intelctualii din Statele Unite și Europa au incriminat televiziunea mai ales pentru că standardizează vorbirea, obiceiurile și gusturile. Ei au înfățișat-o ca pe un tăvălug care nivelează deosebirile noastre regionale, strivind pînă și ultimele vestigii ale diversității culturale”. Influența mass-mediei asupra omului modern a devenit un subiect adesea abordat de ... mijloacele mass-media și de animație. Nu numai serialul, ci și filmul

de autor ilustrează această problemă discutată cu apărindere de sociologi.

Cinematograful exercită unul dintre cele mai puternice efecte asupra spectatorului zilelor noastre. Eroii impuși de arta a șaptea datorează adesea fascinația lor actorilor care îi întrușează, starurilor adorate de o masă de „fani”. Favoriții publicului participă în mare măsură la cristalizarea unor tipuri sociale. Moda tinărului revoltat în haine de piele a fost inspirată de Marlon Brando, aceea a tinărului neînțeleș și furios de James Dean. Elvis Presley impune un model de pieptănătură, Yul Brynner un stil de mers, John Travolta ținuta „disco”. Influența cinematografului își pune cu precădere peceta asupra formării personalității tineretului. Această realitate a inspirat regizorul american John Canemaker **Confesiunile unei visătoare de stururi**, care invocă cele mai strălucitoare stele hollywoodiene. Eroina sa, o adolescentă, stă în fața oglinzii și încearcă să-și compună o înfățișare cit mai atrăgătoare. Chipul său devine pe rînd o copie după Marilyn Monroe, Rita Hayworth, Joan Crawford, Elizabeth Taylor, Jane Fonda. Jocul cu fardurile și cu mimica se încheie cu o disperată căutare a propriei fețe, care, sub trăsăturile de împrumut, își pierde identitatea. Standardizarea personalității este numai unul din pericolele influenței mass-mediei. Realitatea a arătat că exaltarea unui anume tip de erou are urmări și mai grave, ea a mers, din păcate, pînă la inspirarea unor acte de delinvență. Pe ton sarcastic sau ironic animația încearcă să-i amintească responsabilitățile.

Una din obsesiile societății contemporane este organizarea optimă. Aceasta privește industria, administrația, cultura și chiar timpul liber. Eficiența este primul avantaj iar originea principală virtute. Binefacerile

Filmele majore ale arte presupus minore mini-antologie

BOXERUL GHINIONIST

(Pechowy boxer)
Producție: Polonia, 1946

Un personaj din plastilină în echipament de boxer se antrenează aplicînd pumni furioși unui sac uriaș. La o mai atentă privire îl recunoaștem pe sportivul cu o meșă căzută pe ochi. Nu este altul decît temutul Adolph Hitler iar sacul său de antrenament nu este altceva decît Pămîntul, draga și încercata noastră planetă care după ce primește o droaie de pumni face o energică deplasare de recul și îl doboară pe dementul boxer, strivindu-l ca pe o figură din plastilină (ce este). O caricatură animată plină de sarcasm dar și de amărăciune.

SUROGAT (Ersatz)

Producție: Iugoslavia, 1962

Scenariul și regia: Dusan Vukotić
„Surogat” este în lumea animatorilor un exemplu pentru ce va să zică „un film de Oscar”. Nimeni nu a reușit să mai compună o satiră atît de ingenioasă a societății de consum și a sloganurilor ei care întrețin mitul confortului. Ultrautilul și ultrafuncționalul sînt devise care prin absolutizare ajung să secătuiască viața de autenticitate, să îndepărteze omul de bucuriile sale firești. Este și cazul eroului acestui film. Venit pe malul mării să se relaxeze, el își petrece tot timpul umflînd bărci pneumatice, fotolii, saltele, pești și chiar și o femeie croită după tipare sexy. Cînd tocmai a terminat de amenajat locul cu obiecte confortabile vine apusul și eroul nostru pleacă în goana mașinii. Un cui ieșit în cale provoacă însă un accident care îl proiectează pe șofer afară pe geam. El cade și, surpriză, vedem că și el este pneumatic și după ce îi sare dopul se desumită și rămîne un morman inform de plastic. Iată cum arată un individ perfect adaptat sloganurilor publicitare.

EGO

Producție: Italia, 1969

Scenariul și regia: Bruno Bozzetto
Eroul acestui film ni-l amintește pe Charlot din **Timpuri noi**. Ca și acesta, el stă încordat în fața benzii rulante. Despre absurdul muncii lui vorbesc elocvent operațiile pe care trebuie să le facă: din cuburi, sfere și din sfere, cuburi. Și asta zi de zi și într-un ritm infernal. Mecanicul s-a imprimat și în existența sa civilă, viața de familie este compusă din gesturi la fel de automate ca cele executate la serviciu. Numai visul îi dă iluzia unei vieți intense și palpitante. El este însă alcătuit din proiecții ce dovedesc altă nevroză a societății de consum. Protagonistul se vede în chip de erou, de superman care își exercită puterea asupra altora. Dezlățuirea se încheie însă dimineața, încordat și obosit începe din nou să supravegheze transformarea cuburilor în sfere, a sferelor în cuburi.

ore ale unei opus minore antologie

REC ZILELE

(Idu dani)

de: Iugoslavia, 1969

Scenariu și regia: Nedeliko Dragić
Protagonistul acestui film aparte întrușipează pe omul obișnuit, normal și pașnic, omul oarecare al zilelor noastre, tipajul preferat al realizatorilor care fac parte din „școala de la Zagreb”. Eroul fără însușiri deosebite stă acasă în halat și papuci și încearcă să se bucure de tihna căminului său. Pe ușă, pe geam, prin ecranul televizorului pătrund însă mesageri ai agitatelor timpuri moderne. Lumea contemporană revărsă asupra eroului nostru semne îngrijorătoare ale violenței, militarismului, înstrăinării. Până când?

EPOCA SCAUNULUI

Producție: Canada, 1978

Scenariul și regia: Jean Thomas Bédard

Lupta pentru scaun este o expresie care are sensuri ironice și în românește. Iată un film care ilustrează evoluția bătaiei pentru putere. Protagonștii sînt cîțiva domni în frac ce încearcă să disperăți să țină ritmul jocului cu apucatul scaunului. Goana lor își schimbă de-a lungul filmului decorul și miza. Domnii ajung să se bată pentru dreptul de a intra în case din ce în ce mai moderne, care cad rînd pe rînd în ruină pentru a renaște în formă de zgirle-nori. Și așa mai departe, pare să spună pelicula ce ironizează acerba luptă pentru putere în societatea de consum.

POLIGON

Producție: U.R.S.S., 1978

Scenariul: Serghei Gonsovski

Regia: Anatoli Petrol

Pe un cîmp de luptă aflat într-un loc neprecizat, asistăm la operațiunile militare ale uneia dintre tabere. Mașinile de război sînt ultramoderne, mișcările strategice sînt bine precizate pe panouri electronice. Un fapt incredibil tulbură ordinea ultra utilitei armate. Un tanc nepilotat începe să se îndrepte ameninșător asupra proprietarilor săi și le distruge armele și tranșeele. Cu toată aparatura electronică, acțiunile lui nu pot fi oprite. Iată o „revoltă a mașinilor” care pare absurdă. Este însă un logic gest de protest împotriva absurdității războiului.

CANINABIS

Producție: Canada, 1979

Scenariul și regia: Kaj Pindal

Un cîine frumos și simpatic, cu alură disneyană, este protagonistul unor întîmplări care, deși comice, nu inspiră zîmbete senine. Superdotatul animal are de îndeplinit o misiune grea și obositoare: mirosul său fin l-a consacrat ca pe cel mai eficient detector de droguri. Nici o ascunzătoare nu este destul de ingenioasă pentru el, nici un traficant nu este destul de isteț ca să-i scape. Mereu în goană, cîinele se oprește arareori să-și tragă sufletul, oftează și parcă spune: „mult mai ții dă de lucru prostia ome-nească”.

Idealuri
donquichotești
(Arena
de Zoltan
Szilagy)



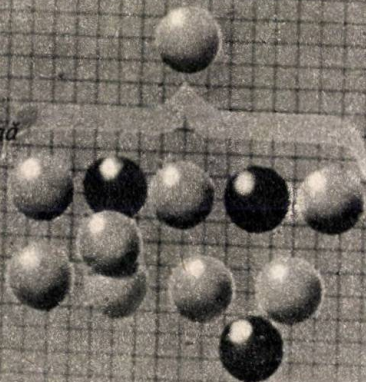
acestei obsesii a lumii moderne sînt subminate de consecințe negative. Nu arareori se vorbește despre uniformizarea personalității și vieții, ca urmare a unei prea riguroase organizări. Aceasta este, de fapt, una dintre caracteristicile hipertehnificării și hipercivilizației. Omul se simte stînjinit de propria sa creație, mașina. Sentimentele îi sînt amputate, elanurile refuzate de o lume care își alege ca slogan stăpînirea de sine. Cu vocația sa polemică, animația a luat poziție în fața pericolelor organizării exagerate. **Surogat** de Dusan Vukotić și **Ego** de Bruno Bozzetto sînt două faimoase filme care vorbesc, fiecare în felul său, despre nevrozele unei vieți uniformizatoare. Omul care locuiește în spații standardizate și consumă produse-tip are nostalgia diversității și a spontaneității. Visele sale proiectează evadarea în natură, dar și din limitele impuse imaginației și afectivității sale. El nu se mai mulțumește cu „surogate” și tinjește după o viață autentică, ceea ce înseamnă o iubire adevărată, o întîmplare neprevăzută, un contact nemediat cu frumusețile lumii. Deși conțin gaguri geniale și situații de mare haz, aceste filme lan-

sează neliniștitoare întrebări despre destinul omului prins în capcana societății uniformizatoare.

Grija zilei de mîine

Tot despre obsesia organizării dar dintr-un alt unghi de vedere vorbește excelentul ciclu de pilule satirice intitulat **Organigrame**, semnat de caricaturistul Matty Aslan. Aici nu este vorba despre excesul de ordine, ci, dimpotrivă, despre eforturile unora de a salva aparențele de ordine. Folosind cîteva bile colorate, regizorul sugerează o mulțime de evenimente petrecute în viața unei instituții. Strădania de a impune organigrame cît mai judicioase întîmpină obstacole de tot felul, de la activitățile „de culise” ale unor mici șefi care ținesc să ajungă cu o treaptă mai sus, la dezordinea întîrînită de unii subalterni chiulan-gii și birfitori. Cu remarcabilă economie de mijloace sînt imaginate cîteva situații care conțin un mare adevăr de viață. Există mult haz în aceste pilule dar și constatări alarmante despre indivizi care încetinesc mersul înainte

În obiectivul
satirei:
aparența
ordinii
și
disciplinei
(Organigramă
de Matty
Aslan)





Un ecou
al
oboselilor
vieții
moderne
(Aventuri
în epoca
de piatră)

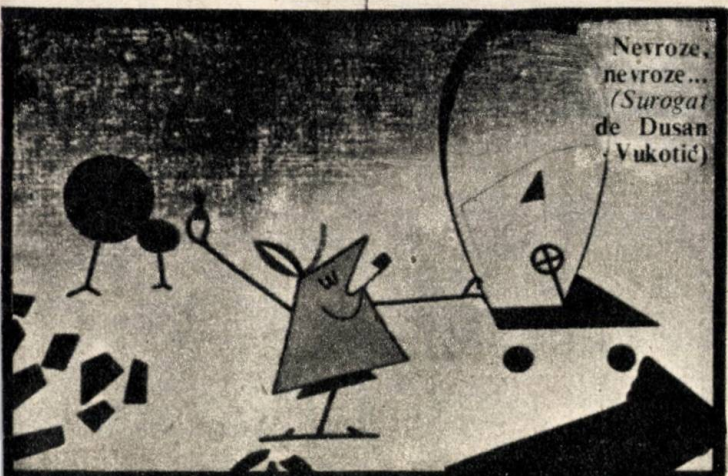
ai societății. Pentru mentalitățile lor retrograde, animația are ca leac risul nostru ironic.

Vocația polemică a animației îndeamnă adesea pe autori să ia în discuție marile probleme ale lumii. Peliculele artei a opta au stîrnit adesea entuziasmul pentru capacitatea de a exprima concis și penetrant reflexii asupra unor tendințe ale societății care dau de gîndit nu numai specialiștilor sau celor cu responsabilități politice, ci și omului de rînd, cuprins de grija zilei de mîine. Mesajele unor asemenea filme sînt adesea mai tulburătoare decît ale unor lung metraje care își aleg teme asemănătoare. Ce înseamnă pentru animație atenția acordată neliniștii lumii?

Desigur că nu abordarea unui ton morocănos, renunțarea la farmecul gagului sau la atmosfera poetică. Argumentele sale de atracție nu sînt strivite de gravitatea problematicei. Subiectele par desprinse dintr-un editorial asupra căruia se concentrează atenția cititorului de ziar: subdezvoltarea lumii a treia, incomunicabilitatea și violența în societatea de consum, poluarea sau criza de energie stau alături de probleme mai nuanțate, ca afirmarea personalității fe-

meii, prejudecățile de clasă, integrarea în societate a handicapaților. Cel mai obsesiv revine însă în atenție războiul, eveniment de răscruce sau marchează puternic destinul lumii. Animația a denunțat, cu mijloacele ei, ororile primei conflagrații mondiale, ale celei de-a doua și acum tot cu mijloacele și pe măsura ei, caută să influențeze evitarea celei de-a treia conflagrații. Observația sarcastică, gagul sculptor sau metafora tulburătoare fac ca graiul în care se discută aceste probleme să fie accesibil și emoționant, eficient și neliniștitor. Un exemplu de reușită a animației inspirată de neliniștea în fața evoluției societății este creația lui Ion Popescu Gopo. Alegîndu-și mereu un subiect la zi, filmele sale își datorează în mare parte succesul optimismului tonului, lipsei de inhibiție în fața unor probleme aride. Printre cele mai izbutite se numără *Ecce homo*, *Trei mere* și *Energica*. Gopo a intuit nevoia de a evita formulele lozincarde înlocuindu-le cu amănuntul omenesc. Acesta rămîne emoționant și într-o artă renumită pentru deformările caricaturale și pentru vocația umoristică.

Dana DUMA



Nevroze,
nevroze...
(Surogat
de Dusan
Vukotić)

Filmele majore ale unei arte presupus minore mini-antologie

FEMEIA DE PE ȚĂRM

(The Seaside Woman)

Producție: Marea Britanie, 1979

Scenariul și regia: Oscar Grillo

Femeia de pe țărm este inspirat de un dramatic subiect al dezbaterilor din ziua de azi, subdezvoltarea. Cu ajutorul unui ironic cîntec compus de Linda Mc Cartney se confruntă două viziuni asupra lumii a treia: cea a reclamelor publicitare care îi evidențiază exotismul și cea realistă, a colibelor locuite de infomețați. Un film acut ca un strigăt de ajutor.

TREI MERE

Producție: România, 1979

Scenariul și regia: Ion Popescu Gopo

Omulețul lui Gopo nu mai dovedește în acest film contaminantul său optimism. El apare în dublă ipostază, de exploataitor și de exploatat. Aiurit și credul, omulețul-sclav adună neositenit mere pentru omulețul-proprietar, reținînd pentru sine din trei, unul. Leneșul stăpîn pune la un moment dat pe un robot să săvîrșească nedreapta dijmuire. Perfecționîndu-se rapid, acesta din urmă îi silește pe cei doi omuleți să culeagă fructe într-un ritm infernal, lipsindu-i pe amîndoi de partea lor de cîștig. Iată o ingenioasă aplicare a temei „revolta mașinilor” și o originală lecție de economie politică.

SĂ NU UITĂM

Producție: România, 1980

Scenariul și regia: Olimp Vărășteanu

În atmosfera ceoasă a unei gări are loc o tulburătoare întîlnire peste ani. Un om zărește un chip care îi trezește amintiri chinătoare despre război și teroare. Misteriosul personaj trece printre pasagerii indiferenți și se îndepărtează. Prin geamul trenului care pleacă, martorul răcunoaște cu uimire chipul care l-a pețelit dureros trecutul și îi amenință acum prezentul. Este Hitler sau o periculoasă reîncarnare a sa. Aluzia directă la fizionomia crudului dictator îl ajută pe autor să precizeze că este vorba de amînarea fascismului, a căruia renaștere neliniștește prezentul nostru.

ULTIMA RAZĂ DE SOARE

(Posljednji Suncevi Zrak)

Producție: Iugoslavia, 1980

Scenariul și regia: Nikola Majdak

Cu umor dar și cu amărăciune, filmul zugrăvește în nu mai mult de cinci minute o lume desfigurată de poluare. Peste străzile pline de gunoale, peste grădinile cu pomi ușați și peste apele fără pești plutește un fum negru înecăcios. Un om străbate acest peisaj, intră într-o casă și urcă niște trepte, ajunge la ultimul etaj unde, printr-un gemuleț pătrunde, slăbită și tremurătoare, ultima rază de soare. Mai există, ce-i drept, o speranță. Un sarcastic semnal de alarmă. Pînă nu este prea tîrziu.

(Continuare în pag. 98)

Facerea lumii Familia la răspîntia istoriei

Scenariul: Eugen Barbu. Regia: Gheorghe Vitanidis.

Tatăl, îngrijorat, n-a dormit toată noaptea. Își bea cafeaua cu gîndul aiurea. În sfîrșit, își vede fiica sosind. Nu știe cum să înceapă discuția delicată. — Bei o cafea, Eva? Eva nu răspunde, își face bagajele. — Te muți? Realizează cu spaimă bătrînul muncitor. Fata, între ironie și amărăciune: — Cum, ai timp să stai de vorbă și cu mine, tată? Ți-ai adus aminte că ai o fată? Și încă una pe care trebuie s-o păzești? Prea tîrziu, tată! Palma bătrînului răsună greu pe obrazul delicat, dar fata e mai mult înduioșată decît surprinsă de ieșirea neașteptată a părintelui. Citeva flash-uri trimit la epoca în care muncitorul construind o lume și-a sacrificat o familie. Trecutul e dureros pentru amîndoi și totuși trebuie limpezit. — Știi cînd m-au dat afară din toate facultățile pentru că aveam un tată comunist? Știi singurele vorbe pe care mi le-ai spus ma-

mei și mie, după ce te-ai întors din închisoare? „Trezești-mă devreme. Avem treabă multă”. Și iar ai dispărut. Tipograful își amintește: — Așa și era. Puterea trebuia luată fără vărsare de sînge. Mă trimiteau cînd la țară cînd în fabrică. Moștenisem o țară ruinată, trebuia să refacem totul. — Pe toate le-ai făcut tu, tată, numai atunci cînd ți-ai adus aminte și de noi, era prea tîrziu. Dialog sugestiv (Eugen Barbu), scenă de atmosferă (regia Gh. Vitanidis), excelent interpretată de Colea Răutu și Irina Petrescu, schițează portretul unei familii pe care epoca a marcat-o dramatic. Mama s-a sfîrșit așteptîndu-și bărbatul să se întoarcă din închisoare, fata, atrasă de farmecul discret al unei clase la apus, e gata să fugă cu proprietarul de cai, Manicatlă (Liviu Ciulei). Facerea unei lumi în chinurile istoriei. Cită zidire, atîta dramă!



Asul de pică Familia în dialog întrerupt

Scenariul: Iaroslav Papoušek, Milos Forman. Regia: Milos Forman.

Părinții consideră că-și învață întotdeauna copiii „de bine” cum spun ei, adulții. Chiar cînd acel bine sună uneori cam ciudat pentru copiii ce vor să-și aibă cuvîntul lor în alegerea profesiei. Într-un magazin modern, tatăl-gestionar stă în spatele feciorului și-l instruește cum să-i urmărească pe cumpărători, să-i spioneze ce-și pun în sacose, să-i prindă asupra faptului și să-i dea pe mîna poliției. Sigur că și asta e o meserie, și încă onestă, de vreme ce apără onestitatea. Dar adolescentul nu vrea să-și încarce sufletul cu pacatele altora, să-și altereze

optica pîndind și spionînd oamenii, chiar dacă în scop terapeutic. Preventiv. Ceea ce i se pare tatălui o mare șansă, „asul de pică” cu care poți cîștiga o piine, dar pierde o credință, i se pare tînărului o catastrofă. Ca și Filip al nostru, băiatul ceh părăsește o cale fără să fi găsit o alta. Cîștigă în schimb o convingere: știe ce nu vrea în ruptul capului ce nu va putea fi niciodată: pîndar de oameni. Spion și turnător. Un Milos Forman ceva mai încrezător, mai cu speranțe ca în lăbările unei blonde și Decolare.



Familia ca m... tata, ep...

Țin minte un film minunat al adolescenței mele — dar ce filme nu erau minunate la vîrsta aceea! — o femeie și propulsată de revoluție la rangul de deputat iar bărbatul, jignit în orgoliul lui de pater familias, o părăsește. Probabil că odată cu rolul Mareșăi răsărea în mine imaginea „egalității”. Și cum viața mi-a mai pus la dispoziție niște date, arta n-a făcut decît să completeze, de-a lungul anilor, biografia unei emancipări. Pînă unde și cum, cu ce preț, e o altă poveste pe care tot filmul — de la Antonioni la Malvina Urșianu — avea să mi-o depene. Printr-o altă suită cu alte Gioconde mai trufase și neconcesive sacrificîndu-și familia dar din cu totul altă perspectivă a evoluției societății și istoriei. Cît de legate sînt viețile



Epoce
in cheie comică
sau peripețiile
familiei Homulka

personaj:
na,
ea și eu

noastre de cele din filme, cit de egate de familiile noastre cu etapele parcurse de societate, cum s-au tot influențat reciproc filme și vieți, și asta e o altă istorie pe care numai doar Radu Colasau știe s-o depene de fiecare dată palpitant ca o Șeherezadă. Pe el îl marcase cândva **Casablanca** — o renunțare dramatică la iubire pentru rațiuni de datorie și dăruire cauzei eliberării. Pentru mine **Femele-deputat** fusese năsură, prețul plătit revoluției, familia sacrificată, pentru că nu înțelegea grandoarea istoriei trăind peste micile orgolii de al-țov. Istorie sfărâșind citadele ce se credeau cândva inexpugnabile, unite, dar iată că viața a de-

(Continuare în pag. 80)

Delict din dragoste Familia în delict social

Scenariul: Ugo Pirro Regia: Luigi Comencini

Foarte tineri, foarte frumoși, foarte îndrăgostiți, se întâlnesc pe furis, prin parcuri sau în pauze, la fabrică. Tatăl nu dă voie, e de modă veche, mai întâi cununia și după aceea plimbarea, iar mezinul își păzește sora, o apără în felul lui de ținc sicilian. Pentru că familia fetei vine de la țară, din sud, în nordul industrial și se acomodează greu la oraș, ei n-au tradiție ca familia băiatului; au doar o casă mizeră, cu copii mulți, unde să mai intre și un altul? Și totuși în cele din urmă s-ar mai înghesui, pentru că băiatul e bun, muncitor de elită, câștigă bine; dar și după ce se căsătoresc tot pe fugă se văd acasă nu-i loc, la uzină nu îngă-

duie regulamentul. E apoi munca din ce în ce mai grea, toxicitatea crește, muncitorii cer prime de pericolitate și echipament de protecție, sindicatul se agită, iar patronilor nu le pasă. El au grijă să fabrice cât mai mult, oamenii nu mai contează. Tinăra soție n-are încotro, mărturisește că e însărcinată, dar locuri în altă parte nu sînt, fata se îmbolnăvește grav, intoxicată și... moare. Tinărul soț îl pîndește disperat pe patron și trage. Poveste de dragoste, poveste politică, tristă cum numai viața, cum numai cinematograful realist, cum numai italienii cu simțul lor patetic de familie...

Delict dar nu numai din dragoste (*Delict din dragoste* cu Stefania Sandrelli, Aici cu Massimo Ranieri)



Noaptea Familia în agonie

Scenariul: Antonioni, Enrico Flaiano, Tonino Guerra Regia: Michelangelo Antonioni

Agonia unei vieți: vorbele sînt de prisos, scriitorul le cunoaște zădărnica, preferă privirea tandră, dezarmată în fața morții lui, a femeii pe care a iubit-o, dar care și-a iubit prea mult bărbatul. Jeanne Moreau înfruntă momentul printr-o lungă, înfiorată tăcere.

Agonia unui cuplu: ea rătăcește pe străzi, cu sentimentul că omul care a iubit-o și-a înțeles-o nu mai există, iar cel pe care ea l-a iubit e lângă ea dar n-o poate înțelege. Comunicarea nu mai e cu putință. Și totuși mai încearcă o dată și încă o dată, poate

nu-i încă sfîrșitul. Nu-i încă noaptea. Cuplul își trăște agonia printre mașini și oameni grăbiți, prin bistrouri, acasă, de unde iminenta sfîrșitului îi alungă la un garden party zgomotos. Aici, Mastroianni e atras de o făptură stranie (Monica Vitti): scurtă și rece fascinație; petrecerea eșuează într-o isterie colectivă. În zorii turburi soții și mai strălăni traversează parcul imens și se opresc într-o spasmodică, disperată îmbrățișare, pentru a-și consuma și ultima iluzie a regăsirii. Sub semnul morții începe și sfîrșeste marele film al lui Antonioni

familia
ca personaj

Două reverii, aceeași singurătate
(Fragii sălbatici de Ingmar Bergman cu Bibi Anderson)

Fragii sălbatici Familia fără tandrețe

Scenariul și regia: Ingmar Bergman

Bătrînul universitar se întoarce trist de la sărbătorirea jubileului său de la Academie. E celebru, admirat, stimat, dar simte că nimeni, niciodată nu l-a iubit. Unde au fost iubirea, tandrețea după care a ținut încă de copil, cînd alerga să culeagă fragi cu verișoarele de care era îndrăgostit, apoi tînăr, apropiindu-se cu stîngăcie de cineva, ori ca soț, care și-a ratat din nou sentimentul. Drumul înapoierii cu mașina e totodată și o întoarcere în timp spre izvorul, izvoarele copilăriei și ale tineretului unde s-ar fi putut adăpa cu dragoste, dar a pierdut întotdeauna, nu înțelege cum, nu înțelege de ce, în lunga convorbire cu nora sa, în mașină, fata i se plînge de răceala, de egoismul, de înstrăinarea feciorului care-l seamănă mult. Și atunci bătrînul, refăcînd traseul propriei vieți, începe să se înțeleagă mai bine pe sine.

Cu egoismul care l-a ținut tot timpul departe de oameni, considerînd că studiile, cariera, titlurile sînt mai presus de dragoste, de familie, de copii. Cu timpul a devenit străin în propria familie, observator al vieții și nu trăind-o, împărtaşind cu al lui necăzurile și bucuriile. Flasch-urile îl păstrează pe Victor Sjöström în același cadru, pe el, cel bătrîn, observînd trecutul ca atunci, cu răceală, de la distanță; copil care nu participă la joaca celorlalți, îndrăgostit ce spionează trăirile altora, soț lăsîndu-și nevasta să-l trădeze, poate din indiferența lui, sau poate dintr-o ciudată abulia interioară. Paralizie a voinței de a interveni cumva în mersul lucrurilor. Un curriculum vitae dramatic, suferînd eșecul unei existențe ce înțelege prea tîrziu valoarea căldurii, devotamentului.

Stop-cadru la masă Familia sau evadarea

Scenariul: Ștefan Iures. Regia: Ada Pistiner.

Ce lupă afurisită pune Ada Pistiner pe bovarismul barbatului între două vîrste, vîsînd nu altă iubiri romantice, cit imagini flutărînd despre propriul eu. Un eu cam măruntel, bonom, cu început de chelle, evident dornic de oglinda măgulitoare pe care nu nevasta de o viață, ci cea-laltă, mai tînără, refugiu de-o vară, i-o poate oferi. Fata visează și ea, mai realist, o evadare din condiția cam promiscuă de acasă: o cameră de trecere, un frate pentru care se sacrifică să-și termine măcar el studiile. Dar în loc de cuibul mult dorit, o altă meschină încăpere, la madam X, unde îmbrățișările au ca fundal zgometul de la baie și cearta gazdelor, deloc discrete față de romanța de alături. Ma-

rea evadare devine mica iluzie pierdută, idila sucombă în ridicol, se sufocă în lipsa de spațiu — locativ și sufletească. Julieta abandonează, iar Romeo, spășit, se întoarce acasă. Nevasta — capot vechi, pieptănătură nouă — înțelegere resemnată, zîmbet înduioșat-ironic îl primește la masă, tată de duminică pentru fata care trebuie să-și prezinte logodnicul ambilor părinți, așa cum stă bine unei familii respectabile.

O mică idilă terminată (?) cu un alt Kaliaghin de toate zilele și o Dorina Lazar de sărbătoare. Între ei, cu o fiacără tot mai stînsă, ea, cea pierzătoare, personajul interpretat cu strălucire de Anda Călugăreanu.

monstrat că nu și prin convingeri unite, ca în **Serata** sau **Citadela sfărîmată**. „Meștera” Manole modernă își continuă drumul în filmele următoare, adeseori singură, cîteodată mai găsind un tovarăș de alinare ca mai în recentul **Cinci seri** al lui Mihalkov, o altă sfîrșiere în doi de care, cu siguranță, mai ales războiul era de vină și maratonul lui de după, marșul femeii-bărbate care a luat pe umerii ei tot greul și s-a învățat într-atît cu el încît cînd vine cineva să-i ia povara, e surprinsă, neîncredătoare, derutată.

Copiii se descurcă și ei cum pot în această familie postbelică cu tați întorși ca vai de ei de pe front, cînd se mai întorc, cînd nu le-au luat locul alții acasă. Orice **întoarcere acasă** pare o dramatică revenire din infern, un apocalips din care revin „eroii” mult prea oboșiți. Și totuși încercări de supraviețuire prin singura celulă vitală: familia există în sute și sute de filme. **Adevăratul sfîrșit al războiului** — cu nevroze instalate ce fac imposibilă regăsirea, ca și **Absență atît de îndelungată** refac drama celui ce nu se mai poate recupera nici măcar prin această oază de stabilitate și tandrețe.

Acoperișul

Copiii au crescut, vor să-și ia zborul. Dar unde? Criza de locuințe îi împiedică. Italia neorealistă consumă multă peliculă pe această temă. **Acoperișul** lui De Sica rămîne emoționant cap de serie, cu peripețiile înșurăteilor construindu-și peste noapte un adăpost din care poliția să nu-i mai scoată. E multă tandrețe și unitate a familiei italiene cu mulți copii, evident cu multe griji, dar și cu multe bucurii, ale acestei epoci atît de agitate. Pandantului franțuzesc al familiei obișnuite, **Mama, tata, bona și eu** e un vodevil lejer, fără problemele existențiale ale italienilor, dar cu disensiuni între generații, cu dificultățile de creștere ale proaspătului cuplu. Treptat în cinematografie, criza cuplului se mută dinspre exterior (cu multiplele lui motivații sociale) spre interiorul personajelor. Scăpată în cel mai bun caz de greutățile economice, familia decenilor șase-șapte își mută dramele spre impasuri sufletești. Angoasa războiului rece și atîtea alte „războaie” sociale — duc cuplul la înstrăinare; el

refuză copiii și o dată cu ei drep-
tul la speranță, la supraviețuire.
O disperare pe care nu atît sfîrșit-
ul de secol cît sfîrșitul unei spe-
ranțe se desprinde din atîtea și
atîtea eclipse și aventuri antonio-
niene.

Fericirea are plural?

Există, mai ales la francezi, cu
noul lor val stîrnit după filmele
tandre vizavi de familie ale neo-
realistilor o reacție furioasă la
mitul clanului. Maliția lui Go-

Familile fericite
nu au istorie.
Istoriile
(filmate)
încep
numai „după“?

dard, cruzimea Agnesei Varda, li-
cențiozitatea lui Malle au drept
obiect al demolării imaginea fe-
meii măritate (Godard) cu galan-
tele ei aventuri ce nu zdruncină
cămînul, pentru simplul fapt că
el nici nu prea există, bărbatul
folosind din plin drepturile extra-
conjugale; voiosul amoralism al
fericirii în trei (Fericirea de Ag-
nes Varda), ba chiar după ce so-
ția moare în mod misterios
(poate o sinucidere?) nimic nu
tulbură proaspăta fericire în
patru, dimpreună cu copiii care
cu noua lor mamă sînt la fel de
veseli, de fericîți, de încîntători.
Familia din noile filme — familia
burgheză — nu mai predică tea-
ria salvării aparențelor cu orice
preț, chiar cu prețul crimei ca în
Moartea unui ciclist, sau cu pre-
țul renunțării la dragoste pentru
un mariaj strălucitor, ca în **Dru-
mul spre înalta societate**. Regula
jocului pare că nu mai e în vi-
goare, farmecul discret al adul-
terului se transformă într-o afîșare

(Continuare în pag. 82)

Insula-Nanuk-Fefealeaga

Familia ca oază

Insula (1951) Scenariul și regia: Kaneto Shindo. Nanuk (1922) Scenariul și regia:
Robert Flaherty. Fefealeaga (Nunta de piatră) (1972) Scenariul și regia: Mircea Veroi.

Operă singulară în ansamblul cine-
matografului contemporan, l-aș des-
cifra totuși **Insulei** două rubeđenii arti-
stice: **Nanuk** și **Fefealeaga**. Înrudite
ca semnificație și stil auster, aproape
documentar, ele impun imaginea-sim-
bol a rezistenței umane pînă aproape
dincolo de limită, de rezistență la
cosmarul existenței cotidiene, avînd
ca singură supapă de supraviețuire:
familia.

Eschimosul lui Flaherty își clădește
cuibul printre zăpezi, își construiește
igloo-ul bucată de gheață lîngă bu-
cată de gheață, într-o voloasă solida-
rizare cu copiii și nevasta. Cînd intră
în colibă, după o zi de vîntoare, fe-
meia suflă peste miinile lui înghețate,
ceaiul clcotește pe foc, copiii se în-
ghesuie sub blănuri, și respirația lor

liniștită creează senzația de siguranță,
întimitate, stabilitate chiar și pe un
bloc de gheață.

În **Insula niponă**, golgota femeii că-
rînd cu cobilița apă de departe, pen-
tru a-și hrăni bucăția de pămînt
sterp, probabil că n-ar putea fi urcată
zilnic cu atîta răbdare, voință și supu-
nere la destin dacă acasă gurițe fîm-
mînde și ochi migdalați n-ar cere, tot
zilnic, de mîncare.

Fefealeaga noastră se istovește că-
rînd piatra din munte, cu calul, pentru
a strînge bănuț de bănuț să cumpere
doctorii copilei. Cînd se stinge și ul-
tima ei nădejde, îi cumpără cu ultimii
bani fetei cununța de înmormîntare,
vinde calul și se pierde în munte, ca
într-o tristă legendă a țării de piatră.

Ana și hoțul

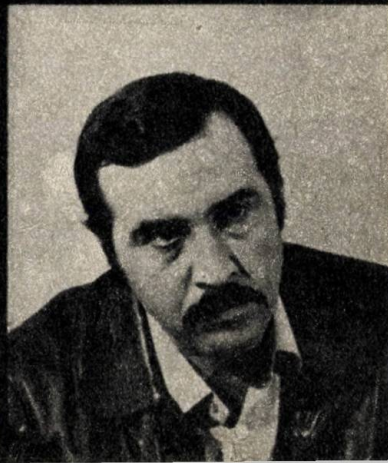
Familia ca reper moral

Scenariul: Francisc Munteanu. Regia: Virgil Gălbulescu

Mășterul (Amza Peileă) e cel dintîi
care să-l primească pe fostul delinc-
vent (Gabriel Oseciuc) în echipa sa,
cu căldură pîrintească nu cu suspi-
ciune, să-l învețe meserie, dar e ulti-
mul care ar accepta ca fiica lui să i-l
aducă în casă, drept ginere. Genero-
zitatea de la uzină cu cea de-acasă
nu-s totuna. Cînd e vorba de-al tăi,
de familie, prejudecata e mai veche.
Nici n-a apucat să treacă Evul Mediu.
Acasă, nevasta-i nevastă, trebuie să
rămînă casnică, n-are ce căuta la lu-
cru, aduce bărbatul tot ce trebuie; de-
sigur, că în acest caz, mama n-are
drept la cuvînt, pentru că el, pater fa-
milias, le are pe toate (drepturile). Și
totuși, feudalul nostru e om de treabă
cînd își dă seama că băiatul nu-i

chiar „loaza“ care umblă după fată
doar să-și facă intrarea în spațiu, ci
un tînar care a greșit și el dar nu
foarte tare, atît cît să fie presat să re-
cidiveze. Dar aici intră în joc inteli-
gența și tactul Anei (Carmen Galin),
pentru că „hoțul“ să fie complet rea-
lilitat și cooptat în sinul familiei, de
vreme ce societatea i-a oferit șansa
„recuperării prin muncă“. Scenariștul,
Francisc Munteanu e obsedat demult
de jocul aparențelor și al esențelor
umane. Acest **Ghicel cine vine la cină**
romănesc te cucerește printr-o sînce-
ritate și spontaneitate, în primul rînd
a interpretării. Și apoi a „cazului“ de-
loc neinteresant: decalajul între o
conștiință socială evoluată și una mai
măruntică, mai prăfuită, la domiciliu.

Nu există roluri mici pentru marii actori:
Stela Popescu și Costel Constantin în **Ana și hoțul**



Călina roșie Familia ca liman

Scenariul și regia: Vasili Sukșin

Nu se cunosc decît din scrisori și poze. Cînd se întorc, „de-acolo”, el, vagabondul, se duce direct la ea, la țară, ca la căminul mult visat. În casa mică, bătrînească, părinții îl descos. Vor să știe de unde vine, ce face, pe cine vîră fata în viața ei și a lor. Fata e femeie în toată firea, dar tot copilă rămîne cînd se încurcă așa, proteste, fără să judece cu cine. Ea știe doar că-l iubeste, că-i omul ei dintotdeauna și așa va rămîne, pentru că încrederea ei îi va da forță și lui să-și uite trecutul. Doar că despre trecut părinții nu trebuie să aștepte nimic. Momentul e unic, între dramă și comedie, bonomie și cruzime, sinceritate și viclenie, a lor — dornici să afle, ai lui,

care, glumind amar, încearcă să ocolească întrebările, să-i ducă cu vorba, să intre — fie și prin contrabandă sentimentală, în această familie liniștită, pentru că ea îi apare oaza, limanul suferinței, nădejdea de renaștere. El nu-i altul decît inegalabilul Sukșin, el interpretul, el scenariștii, el regizorul acestei capodopere. Dar fără ea, Sukșina, interpreta, soția și în viață ca în poveste, **Călina...** n-ar fi fost atît de cutremurătoare. Femeia e contrastul nelineștii și abisului lui — sau completarea, cine mai știe? — o ființă solară, vitală, ca pămîntul pe care el, damnatul, va cădea într-o ultimă și zadarnică încercare de supraviețuire.



Între nevoia de mărturisire și nevoia de înțelegere sau căminul mult visat (*Călina roșie* de și cu Vasili Sukșin și Lidia Fedoseeva Sukșina)

Casa dintre cîmpuri Familia ca probă de afinitate

Scenariul: Corneliu Leu, Regia: Alexandru Tatos

Tînărul contabil (Mircea Diaconu) își duce logodnica (Iora Vasilescu) în vizită la viitorul naș, președintele CAP-ului (Amza Pellea). E cam cu chef nănașul, petrece și o cam îngheșuie la dans pe frumoasa „finuță”. Priviri înfuriate ale fetei, apoi, dezgustate, cînd logodnicul ca să-i facă pe plac șefului, încurajează idila. Tora explodează — cum știe ea s-o facă — are și aprobarea tacită a inginerului (Mircea Daneliuc). Tot priviri de la indignare la simpatie — simpatia inginerului față de cea care are curajul să înfrunte o „autoritate locală”. E limpede că între tineri s-a stabilit, prin reacția comună la ticăloșia cu aer de pretrecere bonomă, o caldă afecțiune. Cînd contopistul cel laș fuge după lo-

godnica rugînd-o să se întoarcă la ea ca le sosește mobila de comandă, recamișul mult visat, fata îl alungă, și preferă să-și amenajeze un cuib într-o casă părăsită, numai să fie alături de cel care gîndește ca ea. Unii o birfesc: să dai tu din mină un contabil cu situație și bine văzut la centru pe un holtel certăreț și mutat disciplinar. Inginerul mazăl din sat străbate distanțe lungi cu motocicletă lui, stîrnește praf — un praf care limpezeste unele lucruri necurate din sat — și fata îl așteaptă cu flori de plastic în gîlă și apă caldă în lighean, să-l spele, matern, pe cap. O scenă caldă, de adevărată familie, încheie această poveste amară și reală despre ce înseamnă să fii onest.

orgolioasă a noilor aventuri, un fel de publicitate care face un cuplu și mai de bon ton atunci cînd i se cunosc aventurile. Familia, în accepția ei tradițională, pare un anacronism. Eclipsa cuplului începuse demult, iar filmele lui Bergman (**Prin oglindă, Persona**) nu fac decît să demonstreze încă o dată dramatice însingurări datorită egoismului, imposibilității comunicării din prea mare uscăciune. **Noaptea și Desertul roșu** duc parcă pînă la ultima ei consecință imposibila regăsire a familiei în societatea modernă. Și totuși, citeva noi pelicule încearcă parcă să regăsească cu nostalgie „paradisul pierdut”, bucuria familiei cu mulți copii, idealul căminului insufletit de viață și speranțe. Ideal la care americanii n-au renunțat niciodată numai că relația părinți-puberi a intrat într-o gravă criză.

Decolarea

Forman descoperă cu **Decolarea** marele impas al familiei americane din deceniul șapte — opt, în care copiii fug de acasă luînd drumul delincvenței, al drogului și desfrîului. Părinți prea ocupați cu afaceri ori cu evadări sentimentale, își cheltuiesc cu disperare a doua tinerețe, uitîndu-și îndatoririle față de cei tineri care se aruncă și ei, tot disperți în viață, ratînd pornirea. **Decolarea**. Ratînd tot zborul. Sînt noi îngeri triști cu fețe murdare, născuți pentru a pierde într-o lume ne-bună, ne-bună, ne-bună; ei întregesc portretul unei epoci în de-gringoladă.

Și în filmele românești unii adolescenți își iau zborul de acasă (vezi **Filip cel bun**, vezi **Muntele ascuns** sau **Mireasa din**



tren) dar din cu totul alte motive și cu șanse mult mai multe de a nu ateriza forțat, de a căpăta o busolă. Pentru că societatea e alta, ea susține, prin diversele ei posibilități: locuri de muncă, colectivități ce devin adevărate familii pentru adolescenți, posibilitatea echilibrării viitorului adult. O societate mai aptă de a proteja și a orienta momentanele derute ale tinereții. Și nu numai ea, ci omul ca atare, la toate orele existenței sale, chiar când e singur, când n-are familie sau fuge de ea, își găsește în muncă, în colectivitate, o rațiune de a merge mai departe. O nouă, permanentă „decolare” (**Gloconda fără suris, Drum în penumbră, Orașul văzut de sus, Angela...**) Chiar dacă nu se află în mod curent în centrul atenției artistice, familia contemporană ca celulă vitală, stimulatorie a organismului social e prezentă într-un fel sau altul în filmele noastre. Ne amintim cu plăcere de imaginea cuplului atât de unit într-o împrejurare grea de viață, cuplul din **Regăsirea** (Violeta Andrei—Florin Piersic), de relația caldă și înțelegătoare dintre fiică și mamă în momentul când tatăl pleacă de acasă din **Stop-cadru la masă**, ori de familia atât de solid construită de Titus Popovici în **Lumini și umbre**. Aici credința în oameni, spiritul de cinste și dreptate în care muncitorul (interpretat de Ilarion Ciobanu) și soția lui (Margareta Pogonat) își cresc copiii, devin trăsături exponențiale pentru multe familii românești de ieri și de azi. Sint calități moștenite de-a lungul veacurilor pe care părinții le transmit copiilor, pentru ca la rândul lor copiii să le poarte mai departe, ca o ștafetă luminoasă a portretului moral al unui popor.

Grupaj realizat de
Alice MĂNOIU

Imposibila intoarcere
(**Trecătoarele iubiri**
de Malvina Urșianu
cu Silvia Popovici
și George Motoi)

Un ring numit
căsătorie
(**Învingătorul**
de Tudor Mărăscu,
cu Tora Vasilescu
și Marian Culineac)

Învingătorul Familia dezbinată

Scenariul: Dumitru Furdul. Regia: Tudor Mărăscu.

Sub privirile unui bătrîn ce nu scoate o vorbă tot filmul, dar îl simțim mereu reprobator la tot ce se întîmplă în casa lui, unde el n-are drept de veto, fata își instalează soțul în casă: tinărul campion pe care viața, după ce-l răsfată o vreme, îl face knock-out în citeva reprize. Lovitura decisivă i-o dă familia fetei, mama umblind doar după relațiile ginerelui, ca să-și scoată mezinul din diversele încurcături, el, fratele parazit și bișnițar. În a doua repriză intervine ea, fata, care din îndrăgostită devine fiară, pe măsura ce el, tot mai deprimat, pierde meciurile și odată cu ele, titlul și privilegiile. „Ești un ratat” îi trîntește ea (Tora Vasilescu) — numai fiere după ce fusese cîndva miere — într-o ambianță antologică: o bombă de mahala, cu tipi suspecti și bețivani, spre care alunecă „fostul”. Puține fa-

ce-ă-face-uri mai bine construite cinematografic — priviri, tăceri, rupturi dureroase, urme de tandrețe transformate în ură — ca această convorbire între foștii soți. Ea, haină de blană, priviri de sus, ifose că-i așteptată afară de o limuzină; el, ex-campionul, trening ros, priviri umilite, stare de gelatină, din care, cu greu, se mai încheagă un rest de voință: să-și fure copilul, singura lui nădejde, și să fugă unde-o vedea cu ochii. Urmărit de ochii, pentru o singură dată aprobatori, satisfăcuți, admirativi, ai bătrînului socru. Privirea bătrînului de după gard rezumă sugestiv o întreagă dramă a neputinței de a se fi salvat la vreme din iadul casnic și o privire de admirație și recunoștință pentru hotărîrea — în fine bărbătească a fostului campion.

Trecătoarele iubiri Familia ca rădăcină a vieții

Scenariul și regia: Malvina Urșianu.

Au fost mai multe iubiri în tinerețea zbuciumată a celui întors acum să se odihnească în pămîntul patriei. O primă idilă de adolescență cu fata din vecini, păstrată în inima bărbatului (George Motoi) într-o singură imagine cu casa părintească din virful dealului. Și o altă pasiune, furtunoasă, de tinerețe (Silvia Popovici) căreia îi mai păstrează regretul că a pierdut-o, din vina lui, preferînd un mariaj ce-i oferea totul: carieră strălucită, avere, călătorii. Un singur lucru nu-i putea oferi, Hanna (Gina Patrichi) cea afectuoasă: senzația de acasă. Sentimentul căminului, al rădăcinilor la care revine acum, bolnav și dezamăgit, să le mai simtă seva.

Pelerinajul sentimental îl face pe eroul odiseii moderne să-și regăsească timpul pierdut, iubirile trecătoare, și un singur, permanent reper sentimental: dorul de țară. Familia nu-i mai trăiește, cuibul e părăsit demult, și oala de lut luată ca amintire și frecată bine de Hanna cu detergent vest-german. Dar rădăcinile există, sînt aici, ele îl vor susține într-o ultimă speranță, pe fiul rătăcitor venit să „moară puțin” printre ai lui. E una din cele mai frumoase metafore pe care Malvina Urșianu, pe care cinematograful românesc, pe care cinematograful o scrie pe adresa familiei contopită cu ideea de patrie.



Martorul ingenu
(Mesagerul lui Lőse
cu Julie Christie)

film și societate

Copilăria ca metaforă a unei condiții umane

O interesantă și viguroasă linie de unire, printre atâtea altele, despărțitoare, se poate observa între unele din cele mai importante creații cinematografice ale lui Truffaut, Bresson, Losey, Pasolini, Tarkovski, Schloendorf, Sergiu Nicolaescu, Blaier, Tatos, Dinu Tănase, Alexa Visarion.

Fără a fi în primul rând despre anumite categorii de vîrstă (și cu atât mai

puțin: special pentru ele!), toate peliculele de care ne vom ocupa au ca numitor comun prezența și intensitatea imaginii copilului și adolescentului, utilizată ca metaforă cu o mare expresivitate ideatică. Recurența motivului - în filmele ultimelor decenii - nu este legată de nostalgia începuturilor existenței, de evocarea unei vîrste ferice, „de aur”, ori a unei paradisiace

stări de inocență, ingenuitate și libertate; ori a fragilității și vulnerabilității în stare pură. Și nici nu este corelată atât de frecvent cu chipul și prezența Mamei ca simbol al genezei și creșterii firești, al tihnei, adăpostirii, al organicității reperelor. Dimpotrivă, cel mai adesea acești eroi sînt, semnificativ, orfani și chiar destinul Mamei, atunci cînd ea apare, oferă, ca în

Copilul a fost și este adesea un martor lucid și intransigent al lumii adulților

Oglinnda lui Tarkovski, un exemplu al anomaliei evenimentelor, „vremurilor ce și-au ieșit din țiței”, precarității condiției umane.

În *Dulos Anastasia trecea, Întorce-te și mai privește o dată, Înghițitorul de săbii, În Toba de tinichea sau Călașul*, evocarea copilăriei și adolescenței are valoarea unui semn, a unei metafore. Este un mod de a medita și totodată de a articula un discurs esențial asupra condiției umane în multiple determinări: morale, sociale, politice; o cale de a exprima o atitudine față de istorie, de a rosti un punct de vedere despre determinările sociale ale individului și de a institui o pledoarie pentru libertate. Chipul, privirea pătrunzătoare și sensibilă a tinărului și adesea chiar actele lui devin un mod de a visa la altfel de existență și, nu o dată, de a milita pentru o lume al cărei mers să nu contravină idealurilor, aspirațiilor de fericire ale omului.

Planurile, ca și unghiurile abordării sînt dintre cele mai diverse. Cîteodată eroii la care ne referim sînt exemplari, altădată sînt termeni de contrast; uneori ei se află în centrul demonstrației, alteori sînt doar instrumentele ei sensibile.

Să ne amintim pentru început de felul cum Losey recurge la copil pentru a face mai sensibilă o meditație cu privire la lumea dezlănțuită a pasiunii umane. Ingenuitatea „mesagerului” (din filmul cu același titlu), martor, la început cu totul inconștient, apoi uluit, năuc, al unei iubiri tumultuoase și nefericite, servește ca efect dramatic de potențare a tragismului relației afective dintre bărbat și femeie.

Cu mult mai frecventă și mai ambicioasă este utilizarea metaforei în pelicule cu substanțial conținut social și istoric, în filme care urmăresc să oglindească anomalii sociale, să reflecte și chiar „să scrie istorie”, aducînd și demontînd legături.

existenței social-istorice în *Copilăria lui Ivan*. Tot astfel Vaniuska, puștiul din *Soarta unui om*, deopotrivă prin nepăsarea lui surizătoare și prin extrema sa fragilitate se instituie într-o sursă de tîrnie fizică și morală; în vecinătatea lui crește puterea de a îndura, altruismul și generozitatea bărbatului, interpretat de Bondarciuk (echivalentul fizic al finalului lui Solohov: „prin-

manul lui Günther Grass, realitatea fiind traumatizantă și de neacceptat, asistăm la o prelungire semi-instinctuală a copilăriei ca formă de apărare. Stagnarea biologică, psihologică apare ca o retragere în fața istoriei și a vieții.

Dar cu mult mai frecvente sînt creațiile cinematografice în care tinerii își asumă situațiile prin care trec. Holul lor este asemănător unei pelicule ultrasensibile în care înregistrarea întîmplărilor epice și a evenimentelor istorice declanșează conștiința „răspunderii ca martor”.

„Nu există mărturie ci numai mărturisiri” — sună un adagiu sceptic cu privire la accesul spre și la exprimarea adevărului obiectiv. Multe din filmele la care mă refer conțin o **mărturisire** (în direct sau prin unica întoarcere posibilă a flash-back-ului). Sigur, aceasta este sub unghi estetic una din căile subiectivării, și mai ales individualizării altfel de necesare reflecției artistice a unor conținuturi, atitudini obiective. Și totuși, aspirația principală rămîne imaginea **obiectivă**, sensibilă (expresie a vibrației sufletești dar și a afirmării valorilor umane.



Cum a fost posibilă
ascensiunea fascistă?
O întrebare la
care au încercat
să răspundă
mulți mari cinești
(Stefan Iordache
în *Întorce-te
și mai privește
o dată*)

cipalul e să nu rănești inima copilului, să nu te vadă cum îți fuge pe obraz o lacrimă fierbinte și zgircită de bărbat”.

La un pol opus se află copiii-victimă. Relele întocmiri ale societății sînt resimțite de eroii lui Truffaut cu forța „celor 400 de lovituri”. Tot ele dau destinului lui Accatone (din filmul cu același nume-titlu al lui Pasolini) deopotrivă tragism și măreție. O poziție aparte adoptă, în schimb, autorul filmului *Toba de tinichea*, Schloendorff. În filmul său, realizat după ro-

imaginea neperversă, asupra lumii ca și privirea limpede și frâncă a copilului), **mărturia obiectivă**. Diferit de filmele lui Robbe-Grillet, de pildă, și chiar de cele ale lui Resnais — memoria nu e tratată independent de conștiință, nici substituită cunoașterii — ci corelată cu ea. Rememorarea vizează dincolo de eveniment ca factologie, sensurile lui exacte (uneori în chip polemic demistificator) și urmărește mai ales acea semnificație supremă care se degajă din tabloul su-

400 sau mai multe lovituri

Copilăria apare ca o formă naturală de rezistență — grație unei benefice inconștențe dar și unei capacități de transfigurare magică a vicisitudinilor

ferinței și ridicarea idealului uman la rangul de destin.

Recrearea imaginilor copilăriei și adolescenței echivalează deci cu un **testimoniu** necesar asupra unei lumi (unui climat, unei atmosfere, relații) și asupra unui anumit timp, asupra unor întâmplări dar mai ales asupra unor mecanisme. Memoria, sensibilitatea copilului ce-și actualizează biografia, este instrumentul central al reconstituirii unor evenimente existențiale, corelate strâns cu cele social-politice (Oglinda).

O asemenea depozitie despre istorie ne propune și protagonistul din **Prin cenușa Imperiului**. Dincolo de ilustrarea ororilor războiului, filmul exprimă prin acel strigăt final al eroului „Sint Darie, a lui Darie, a lui Da-

**Paradisul inocenței
ca depozitar al luminilor și umbrelor
planetei.**

Tinerețea, ca memorie a lumii

Lumea adulților privită cu ochii copilăriei
(Copilăria lui Ivan de Andrei Tarkovski)



rie...”, o idee extrem de prețioasă: apărarea identității umane (corelată celei naționale), identitate pe care mecanismele marilor puteri și a luptelor anexioniste tindeau să o anuleze

**Memoria ca vehicul
al supraviețuirii**

„Tu trebuie să trăiești și să le spui

la toți ce s-a întâmplat” — îi spune, în **Duios Anastasia trecea**, eroina — băiatului, a cărui privire coincide parcă cu obiectivul camerei de filmat. Mesajul acestui băiat mai include și condamnarea războiului, dar și a lășității, a friicii care face din om un pigmeu și, totodată, omagiul indirect dar pregnant al demnității — conștiință ce înalță o învățătoare de țară pe soțul unei veritabile Antigone. Tot un martor incoruptibil — investit cu mesajul de a transmite adevărul faptelor istorice și etice și a păstra valorile morale, fascinația lor (prin-un în-

demn tăcut ce amintește de acel penetrant „Să nu uiti. Darie!” este și Bîta, personajul implicat în lupta comunistilor din **Întoarce-te și mai privește o dată**, original „dublu” al comunistului venit în misiune, prefigurare deopotrivă a copilăriei etern revoltate împotriva nedreptății sociale, abuzului și tiraniei, dar și a transformării copilului în luptător.

Deosebit de interesantă apare investirea eroului tânăr cu capacitatea de rezistență activă la vicisitudinile existenței sociale și istorice realizată

în ipostazele de creator (**Rubliov**), sol al puterii artei (**Înghîțitorul de săbii**) sau purtător al unei forțe spirituale ieșite din comun (**Călăuza**).

Să ne amintim de cea mai memorabilă secvență din **Rubliov**: finalul, imaginea patetică a turnării uriașului clopot. Eroul filmului reprezintă și geniul creației, bogăția talentului din popor și se institue (prin fapta și tenacitatea sa disperată și sfidătoare totodată, mai mult chiar decît prin reușita propriu-zisă), ca o replică dată perspectivei lui Rubliov asupra lumii. El ilustrează capacitatea de creație materială și spirituală oferind argumentul înfruntării tragismului social și existențial. Supremul argument al superiorității omului asupra timpului nedrept, a societății împărțite în bogați plini de cruzime și iobagi printre care ființează genii, a condiției de umilită în care se află „homo faber”: o rezistență prin creație la anomalii ale cătuirii sociale a vremii.

Să ne amintim de o altă secvență. Provocat de jandarmi să înghită în iocul propriilor săbii o baionetă, Gherlaș își dă, horticînd, ultima suflare, pe cîmpul plin de gunoale rămas după terminarea bîlcului. Întinderea dezoianță este dominată de acel „Maa-iii-strul Michel”, azvîrlit lumii cu disperare rece, cu încăpăținare de copilul Alexandru, orfanul de tată, dar nu și de ideal, fiul de muncitor ce s-a alăturat spontan artistului; un strîgat ce anulează tăcerea criminală și duce mai departe un ideal.

Și, în sfîrșit, o ultimă secvență din **Călăuza**. Undeva (mai departe sau mai aproape, în funcție de subiectivitatea situării), misterioasa „zonă”, ideal atins și ratat în același timp de „călăuza”. În prim plan, mai aproape, mai reală: gara, locuința nefirească și tristă. Existența familiei Călăuzei, a femeii și a fetei revine în perimetrul normal. Drezina silențioasă e altundeva. Se aude doar zgomotul trenului și vibrațiile lui absente — amenințare a unui drum fără sfîrșit, dar incert ca sens; al trecerii fără tel. Și deodată: chipul meditativ și concentrat al fetei; privirea ei fixă dar gravă și adîncă, forța ei magică, asemănătoare miticilor șamani siberieni, de a dinamiza lumea obiectelor, a celor neînsușite: simbol laic al forței sufletești, al credinței în ideal spiritual.

Copilul transfigurează în filmul actual nemurirea întruchipată de memoria conștientă, cristalizarea unei atitudini de rezistență ce nu va întîrzia să se exprime activ, dialectica luptei dintre aspirația pentru libertate și necesitatea niciodată pe deplin acceptată. Ridicînd tînarul la rangul de purtător tenace al celei mai nobile ștafete a generațiilor, filmul contemporan semnifică prin el permanența valorilor umane, a renașterii lor perpetue. Copilul, adolescentul, devine din ființă neajutorată un martor al acuzării. Un apărător al demnității umane, un mesager al idealurilor, o călăuza spirituală — purtătorul cel mai pătîmas al vocației umaniste a omului. Și desigur — unul din cele mai generoase simboluri ale exprimării angajării umaniste a cinematografului actual.

Natalia STANCU



Dimensiuni de tragedie antică
(Amza Pellea și Anda Onesa în *Dușii Anastasia trecea*)

Unii critici au comparat-o cu Garbo
(Dominique Sanda în *Grădinile Finzi Contini*)



film
și societate



Un semn particular
al filmului retro:
excesul scenografic
(*Englantina*
de Jean Claude Brialy)

Nostalgia ca evadare? Sau contestare?

În 1967, când Arthur Penn a câștigat Iozul cel mare cu **Bonnie și Clyde**, nimeni nu vorbea despre filmul retro. Și totuși, **Bonnie și Clyde** reprezintă un cap de serie pentru acest tip de filme cărora criticii de specialitate și sociologii încearcă de atunci încoa să le definească trăsăturile și să le explice sorgintea.

Termenul a apărut din nevoia definirii tendinței cineștilor din anii '70 de a apela la un trecut nu prea îndepărtat. Desigur că dintotdeauna unul dintre marile privilegii ale cinematografului a fost plimbarea în timp (la un capăt film istoric, la celălalt filmul de anticipație științifică), dar nicio-

dată ea nu a căpătat proporțiile unei mode și nu s-a concentrat cu precădere asupra unei anume perioade. Și mai ales nu a mizat aproape în exclusivitate pe aspectul formal al reconstituirii epocii, făcând din aceasta o probă de virtuozitate și un punct de glorie.

Inițial, cei care au teoretizat fenomenul l-au limitat la filmele inspirate din perioada marilor crize economice (1929—1933). Indiferent de tonul lor — baladă (**Bonnie și Clyde**), comedie (**Cacialmau**), dramă (**Caddie**) — indiferent de aspectul evocat (gangste-

rismul, prohibiția, șomajul), imaginea acelei epoci apare îndulcită.

Ei bine, da, tîlharii înarmați devalizau băncile și lăsau în urma lor cadavre, dar erau tineri, frumoși, cântau la chitară, făceau poezii și se iubeau. Femeile munceau de se speteau pentru o leață de mizerie și trăiau în suflăt cu spaima zilei de mîine, dar seara leșeau la dans unde întâlneau bărbați chipeși alături de care trăiau minunate idile pe pași înverzite. Escroci se înmulțeau ca ciupercile devenind un flagel public, dar se concureau între ei făcînd adevărate demonstrații de inteligență și umor.

S-ar zice că din perspectiva situației critice a prezentului, cineastii anilor '70 minimalizează, conștient sau inconștient, o epocă mai mult decît dramatică pentru întreaga omenire (numai în Statele Unite în patru ani au fost 11 milioane de șomeri). Este, de fapt, o încercare de a eluda criza actuală prin imaginea înfrumusețată a unei crize trecute. De aceea s-a ivit întrebarea dacă termenul de retro nu înseamnă numai retrospectiv ci și retrograd, chiar dublu retrograd prin atitudinea lașă în fața prezentului și prin abordarea necinstită a realității trecutului.

Desigur că problema poate fi privită mai puțin drastic în măsura în care pe de o parte orice fugă înseamnă un refuz și orice refuz o contestare, iar pe de altă parte orice înfrumusețare presupune o aspirație spre ideal.

Idealul cinematografului anilor '70 este de a găsi o „Belle époque” pe care nu o caută numai în amestecul de nebulie și neprevăzut al perioadelor interbelice, ci și în molcomul patriarhalism de la începutul secolului sau în aparenta bunăstare și vitalitate a anilor '50. Chiar dacă ne hotărîm să lîmîtăm filmul retro la epoca crizei economice, el trebuie încadrat în curentul mai larg al filmului-nostalgie.

În ultimul deceniu nostalgia a pus stăpînire pe cinematograf sub cele mai diverse forme. Un val de remake-uri (de la *Cabinetul doctorului Caligari* la *Somnul de veci* și de la *Pe frontul de vest nimic nou* la *Postașul sună întotdeauna de două ori*) încearcă să ne reîmprospăteze memoria filmelor îndrăgite. Un alt val de filme biografice inspirate din viața vedetelor celebre (Carole Lombard, Clark Gable, Marilyn Monroe, Humphrey Bogart) evocă nu numai personalitatea prea iubiților monștri sacri ci și acele vremuri cînd Hollywoodul era Hollywood. Pentru că, așa cum ne spune și titlul unui film de montaj (altă probă de nostalgie), el, adică Hollywoodul, a fost *odată*. Acum, cînd minunatele decoruri s-au coșcovit, iar actorii au îmbătrînit, nu ne rămîne decît aducerea aminte. Nostalgie sînt și citatele cinematografice care împinzesc tot mai mult filmele, făcînd nu numai dovada culturii cinematografice a unui Mel Brooks, a unui Peter Bogdanovich sau a unui François Truffaut, ci exprimînd totodată omagiul lor la adresa cineastilor în umbra cărora s-au format. În sfîrșit, dar nu în ultimul rînd, este tot mai frecventă evadarea din actualitate prin filme care îmbină cvasidocumentara reconstituire a ambianței cu o romantică și uneori onirică tratare a tramei și a perioadei.

Această trăsătură definitorie este valabilă și pentru acele minunate filme care se petrec la început de secol (*Eglantine*, *Picnic la Hanging Rock*, *Amintiri*, *Întîlnire la Bray*, *Sclava iubirii*), și pentru evocările zvăpăiaților ani '20 (*Marele Gatsby*), și pentru retro-ul propriu-zis în versiunea lui anglo-americană (filmele amintite la început) sau europeană (*Lacombe Lucien*, *Portar de noapte*).

Si pentru că tot vorbeam despre aduceri aminte: la începutul secolului 20 arta tindea spre viitor, la sfîrșitul lui cineastii lumii apusene își întorc privirile spre trecut. Nu se poate spune că dau dovadă de optimism.

Ce este un film „retro“?

Privirea cineastilor

întoarsă către un trecut

nu prea îndepărtat

Anti-
rétro

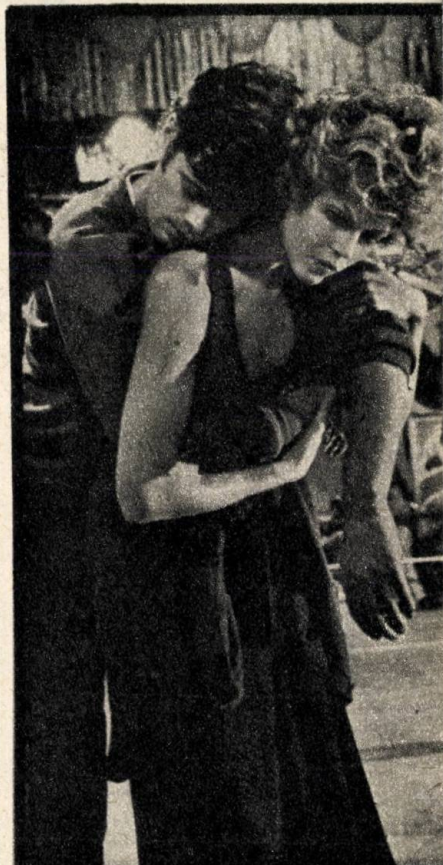
Ne-am obișnuit să operăm cu binomi antonimici: materie-antimaterie, erou-antierou... de ce nu și retro-anti-retro?

„Cred că expresia perfectă a antiretroului este **Și cai se împușcă, nu-l așa?**” de Sidney Pollack, un film care păstrează toate aparențele retro-ului dar se deosebește net de el prin unele date fundamentale.

Retro este epoca. Inspirîndu-se din romanul lui Horace McCoy, Pollack se întoarce la începutul anilor '30. America lui Herbert Hoover (președintele republican care promisese „cite două mașini în garajul fiecărui cetățean”) este marțora unui spectacol fără precedent: bogăția de pînă mai ieri vînd ziare la colț de stradă, muncitorii sînt concediați, țărani își distrug recoltele, sărăcia și foametea bat la ușă în ciuda abundenței de măruri, depresiunea economică se traduce pe plan psihic în depresiune mentală, iar noua practică a maratonului de dans este oglinda ambelor forme de depresiune. Grele încercări fizice și psihice, maratonurile de dans au fost comparate prin cruzimea lor cu luptele de gladiatori din antichitate și au încetat în urma protestului vehement al Societății pentru protecția animalelor din New Jersey (de necre-zut, dar adevărat!).

Retro este ambianța. Undeva, la tîrmul mării, un ring de dans deasupra căruia se rotește nelipsitul glob de oglinzi. Un loc închis unde o spoială de strălucire și veselie ascunde o infinită mizerie și suferință umană: ringul scaldat în lumină se învecinează cu dormitoarele sordide, zimbetele profesioniste ale dansatorilor se transformă în rictusuri ale disperării, muzica de jazz, cînd antrenantă, cînd languroasă acoperă gîfiala concurenților epuizați, blonda ex-

travagantă cu veleități hollywoodiene se dovedește a fi o biată femeie în pragul nebuliei.



Un maraton al dansului.
Mai degrabă un maraton
al crizei anilor '30
(Și cai se împușcă nu-i așa?)

film
și societate



Un trecut deopotriva
fascinant și înfricosător
în *Amarcord* de Federico Fellini

Tocmai prin această depășire a aparențelor și prin dezvăluirea cu duritate a esenței, Pollack face din *Și cali se împușcă* un film antiretro. El nu are nimic de a face cu nostalgia care face să înflorească pe buzele spectatorilor zîmbete visătoare. Nimic nu înfrumusețează o realitate de ieri care are înfricoșătoare tangente cu cea de azi: „Suferim de probleme interioare foarte grave, ne lipsesc speranța și optimismul, sintem capabili de acte de incredibilă brutalitate. Toate acestea ne apropie de anii '30. De aceea, descriind America bolnavă din 1932, m-am gândit la boala Americii din 1970". Este avertismentul regizorului care se folosește de trecut pentru a da o imagine mai limpede a prezentului.

Retro à la Fellini

Există unele voci care susțin că atunci cînd își evoca anii copilăriei la Rimini și pe cei ai adolescenței în Roma mussoliniană, Fellini făcea retro fără să știe. Este o butadă răutăcioasă și parțial neadevărată pentru că demersul autobiografic al maestrului nu se poate încadra într-o modă. Nevoia lui obsesivă de a-și rememora experiențele nu are numai o coloratură nostalgică (ceea ce l-ar apropia oarecum de retro), ci deopotrivă o notă sarcastică. Adultul de azi își privește copilăria cu duioșie dar și cu distanțarea necesară pentru a redi-

menșiona întâmplările. Deci la Fellini operează concomitent două tipuri de distorsiune asupra imaginilor trecutului — distorsiunea nostalgiei care estompează și rotunjește contururile, și distorsiunea ironiei care le subliniază ascuțindu-le. După cum în redarea întâmplărilor intervin două optici suprapuse: optica martorului de atunci — copilul Fellini, și optica povestitorului de acum — regizorul Fellini. Această complicată combinație de implicare-distanțare, copilărie-maturitate, realitate-fantezie, fidelitate-transfigurare stă la baza unor filme ca *8 1/2*, *Amarcord*, *Roma*.

Ele ne-au familiarizat cu silueta firavă a băiețelului cu pelerină de liceean care se simte irezistibil atras de lucrurile interzise, pentru el deopotrivă de fascinante și de înfricoșătoare. Sau cu celebra Saraghina din *8 1/2* cu trupul diform și revărsat, simbol al unei sexualități primare pe care o găsim sub diverse forme (de la Gradișca din *Amarcord* la prostituatetele din *Roma*) în mai toate filmele lui Fellini. Sau cu figurile severe ale preoților și dascălilor, amestec instituționalizat de intoleranță, cruzime și prostie.

Există în aceste evocări o notă desuetă și patriarhală care învăluie și promenada din Rimini cu figurile ei provinciale, și circuma de la colț de stradă unde macaroanele se mănîncă în sunetul scrișnit al roților de tramvai, și casa-panopticon unde trage în gazdă tinărul venit pentru prima oară la Roma, și cabaretul ridicol și răpiciuos. Dar cită deosebire între aceste imagini zămislite de memoria afectivă a creatorului și reconstituirea „obiective”, la rece, ale filmului retro! Este deosebirea dintre născut și făcut, dintre talent și meșteșug, dintre suflet și creier.

Obiectul retro

Unul dintre principalele suporturi ale nostalgiei este obiectul. El situează epoca, el constituie acea latură cvasidocumentară indispensabilă retro-ului, el creează atmosfera.

De la autenticitatea fizionomică se pot face derogări. De pildă, Warren Beatty și Faye Dunaway din *Bonnie și Clyde* sînt foarte departe de înfățișarea dură a unui John Garfield sau de expresia tristă și veșnic ultragiată a unei Sylvia Sidney — tipurile epocii depresiunii. După cum domnișoarele de pension din *Picnic la Hanging Rock* au mai degrabă privirea îndrăzneată, zîmbetul dezînhibat și mersul sigur de sine ale liceenelor de azi decît timidațea și timorarea fetelor din albumul de fotografii al bunicii.

În ceea ce privește trama, ea se supune celor cîteva tipare la care se pot reduce filmele de ficțiune din toate timpurile: *Marele Gatsby* este un love-story, *Bonnie și Clyde* este un film de aventuri, *Bugsy Malone* — un film muzical... etc.

Nu mai obiectele, detaliile vestimentare și de decor rămîn emblemele materiale ale epocii capătînd peste sensul lor obisnuit o încărcătură nostalgică. De altminteri retro-ul a și fost definit drept „un limbaj care dă obiectelor o plusvaloare sensică”.

Nu întîmplător multe dintre filmele nostalgice ni se fixează în memorie prin obiecte: pianul, fotografia și candelabrele din *Întîlnire la Bray*, florile presate, panglicuțele și dantelele din *Picnic la Hanging Rock*, cămășile colorate și parurile de mărgelă din *Marele Gatsby*. Ca să nu mai vorbim despre automobile, care cu eleganța lor desuetă, cu formele lor greoaie, cu culorile lor adesea stridente fixează epoca de la prima ochire (*Eglantine*, *Întîlnire la Bray*, *Sclava iubirii*, *Marele Gatsby*).

Faptul că se mizează foarte mult pe obiect este evident și din ponderea lor cantitativă. Să ne gîndim la încărcatele interioare din *Szindbad* sau la costumele din *Gatsby*. Așa era moda vremii, dar filmul-nostalgie o supralicitează adesea din dorința de a obține parfumul de epocă. Este o problemă de dozaj care face ca retro-ul să se afle pe muchie de cuțit între kitsch și baroc. Asimilîndu-l cu barocul, amușii critici au văzut în Visconti unul dintre primii adepți ai retro-ului (*Cădere zeller* — 1968, *Moarte la Veneția* — 1970). Mi se pare însă un sacrilegiu să legăm numele acestui mare meșter în reconstituirea diverselor epoci (de la *Senso* și pînă la *Innocentul*) de o etichetă cum este filmul retro.

Prezența pregnantă a obiectelor nu se datorează numai acurateței scenografice și modului în care sînt filmate. Aparatul insistă asupra lor cu voluptate acordîndu-le planuri-detalii sau lente panoramice de inventariere. Lumina este pusă cu grijă, pentru ca nici un amănunt să nu treacă neobservat.

Așa se explică de altfel că multe dintre aceste filme au fost premiate pentru imagine (**Bonnie și Clyde** — Oscar 1967); sau pentru scenografie și costume (**Cacialmau** — Oscar 1974; **Marele Gatsby** — Oscar 1975; **Bugsy Malone** — premiul Academiei britanice de film 1976).

Femeia retro

Apariția retro-ului se leagă și de dispariția Hollywoodului în formula lui de mare strălucire și fast, și de pretențiile lui de Olimp inaccesibil. Vedetele au coborât pe pământ, pe stradă devenind actori cu aspirații profesionale și cu talente diversificate (mulți migrează spre regie, scenaristică, producție). Dar nostalgia după acele ființe deosebite care erau starurile de odinioară există și se sublimă în filmul retro. Evocarea primelor decenii ale secolului este un prilej excelent pentru reînvierea mitologiei starului și a vampiei.

Ei sînt tanțoși, cu privirea francă și freza lipită (vezi Redford în **Gatsby**). Ele sînt feminine, cu părul cîrlionțat, privirea languroasă și mersul provocator (vezi Karen Black în **Ziua lăcusei**).

Costumul, tot atît de încărcat ca interioarele (Mia Farrow în **Marele Gatsby)**



Imaginea unui Hollywood demult apus (Karen Black imitînd-o pe Jean Harlow în **Ziua lăcusei)**

tei sau Mia Farrow în **Gatsby**). Nefericite prin structură și generatoare de nenorociri prin comportament, femeile retro rămîn în esență inaccesibile. Senzaule în aparență, dar insensibile în fapt, lor le place să pozeze. În **Ziua lăcusei**, figuranta pe cale de a deveni starletă pozează în fața proprietății unei mari vedete inducînd în eroare un cuplu de cetățeni modesti veniți în plimbare la Beverly Hills. Totul este ca în revistele ilustrate: pălăria care îi umbrește parțial fața, buzele umede și întredeschise, fularul înnodat neglijent la gît, trupul unduit într-o poziție ostentativ grațioasă. Toată lumea a învățat bine lecția: Faye Greener, personajul din film, știe să facă pe vedeta, Karen Black știe să o imite pe Jean Harlow, operatorul Conrad Hall știe să pună lumina ca pe timpuri cînd părul actriței trebuia să apară ca o aură luminoasă, iar Schlesinger știe să învie cu nostalgie dar și cu duritate, un Hollywood demult apus.

Dăruindu-se tuturor, dar refuzîndu-se celui care o iubește, Faye se aseamănă cu Daisy din **Marele Gatsby** prin capacitatea de a distruge bărbatul. Homer moare liniștat la premiera filmului **Corsarul**, Tod Hackett rămîne infirm sufletește și trupește. **Gatsby** este împușcat dintr-o eroare. Femeia devoratoare își alege drept partener un bărbat docil, foarte îndrăgostit și cavalier.

Este situația tipică a atîtor ficțiuni hollywoodiene, pe hîrtie și pe peliculă (ca, de pildă, relația dintre Natasha Rambova și Rudolph Valentino, reluată de Ken Russell în filmul **Valentino**) și — acum a filmului retro în calitate sa de ficțiune a ficțiunii.

Comedia retro

După părerea mea, retro-ul, care s-a născut din teama de prezent și de viitor și din dorința de a demonstra că au mai existat crize pe care lumea le-a depășit, a eșuat într-un festival scenografic și costumistic cu virtuți hipnotice. Retro-ul deci este un cadru foarte potrivit și pentru comedie. În primul rînd, deoarece comedia necesită o distanțare, asigurată aici tocmai prin cadrul de epocă. În al doilea rînd, pentru că orice tendință nostalgică este temperată de gagul demistificator, prilejuind o alternanță de tandrețe și ironie. În al treilea rînd, pentru că posibilitățile de a glumi, de a ironiza sînt foarte variate vizînd tipurile de personaje, tiparele narative, genurile de film, tehnicile de filmare ale epocii. Poate de aceea **Cacialmau** și **Bugsy Malone** se văd și se revăd cu atîta plăcere, spectatorul descoperînd de fiecare dată motive noi de rîs.

Aventurile celor doi pungași (interpretați de Paul Newman și Robert Redford) care își pun în cap să-l escrocheze pe un al treilea (Robert Shaw) mai înstărit și mai cu vază, asigură pretextul unei inteligente comedii retro. Inteligența lui George Roy Hill constă nu numai în modul de a reconstitui ambianța metropolei gangsterilor și a escrocilor unui Chicago din 1936, cu străzile ei sordide și cu posibilele pericole în fiecare colț, nu numai în alegerea detaliului vestimentar și de coafură (bretelele lui Newman, cămașa cu dungulițe și cărarea pe mijlocul capului la Redford) ci și în opțiunea pentru un stil cinematografic împrumutat din epoca de început a celei de a șaptea arte. Ecranul cașetat, închiderile în iris, inserturile care împart povestirea în capitole punctează ironico-nostalgic întregul film. Este un joc de-a filmul de gangsteri jucat de niște oameni care din perspectiva prezentului își permit să minimalizeze situații care în urmă cu trei decenii generaseră pelicule de un crîncen dramatism — **Scarface** sau **Periferie**.

La rîndul său, Alan Parker a făgăduit să facă un film cum nu s-a mai văzut și și-a ținut promisiunea. **Bugsy Malone** este o pasișă plină de dragoste a peliculelor de gen, dar și o parodie. Soluțiile decurg una dintr-alta: alcătuirea unei distribuții în exclusivitate din copii între 9 și 13 ani care îi imită cu credință pe Paul Muni, Humphrey Bogart sau George Raft, și adoptarea unor găselnițe pe măsura vârstei copiilor (mitralierele trag cu frîscă, mașinile merg cu pedale, în baruri de noapte se servește suc iar girls-urile bat step îmbrăcate în pantalonăși scurți). Foarte ușor ar fi fost ca filmul să eșueze în grotesc și penibil. Talentul lui Alan Parker, dar și moda retro l-au salvat.

Grupaj realizat de
Cristina CORCIOVESCU

Tineretea la 84 de ani

Pentru filmul american Lillian Gish este ceea ce Sarah Bernhardt și Eleonora Duse au fost pentru scena europeană. Celebritatea divel, în plină formă și azi, la 86 de ani, a determinat un producător britanic să pună în scenă un musical inspirat din povestea vieții ei, povește care coincide cu însăși istoria de început a filmului. Incitată de acest proiect, Miss Gish nu a ezitat să la cursa Concorde pe ruta New-York — Londra, să vadă cum arată biografia ei în altă interpretare.

„Cînd într-o bună zi m-am pomenit cu scenariul sosit prin poștă, am fost cam surprinsă. Credeam că trebuie mai întîi să mori și pe urmă să îți povestească viața. Chiar dacă scriptul nu era tocmai exact, mi s-a părut destul de nostim și muream de nerăbdare să aud cîntecele, lată de ce am sărit în primul avion.”

Cu același prilej Lillian Gish a făcut publice cîteva amintiri cinematografice.

„Griffith a fost cel care m-a învățat că era mult mai plăcut să muncesc decît să te zbungui. El a fost cel care m-a introdus în lumea filmului. Pe scenă apărusem din 1901 cînd aveam cinci ani. Tata murise foarte tîrziu lăsîndu-ne moștenire doar o mare stare de nesiguranță. Mama a avut atunci ideea să ne urce pe scenă, pe mine și pe sora mea Dorothy. Am făcut turnee cu o mulțime de melodrame proaste și cu cîteva bune, ba chiar am „jucat” și pe Broadway alături de Sarah Bernhardt. Tot ce-mi pot aminti azi despre ea este părul roșu și o voce profundă, vorbind într-o limbă străină. Într-unul din aceste turnee am întîlnit și o fată pe nume Gladys Smith. După cîteva luni am aflat că i se întîmplase o mare nenorocire și anume că nu mai găsise de lucru în teatru și a fost obligată să plece în California, să-și schimbe numele în Mary Pickford și să caute de lucru în film, socotit pe vremea aceea complet dezonorant. Dar cînd am împlinit 12 ani, minile și picioarele îmi crescuseră atît încît păreau disproporționate cu restul, în special cu contractul meu prin care mă angajaseram să fiu „baby” Lillian. Așa am hotărît să o urmez pe Mary pe calea filmului și ea a fost cea care ne-a prezentat — pe mine, pe mama și pe Dorothy, lui Mr. Griffith, căruia i se spunea Mr. Biograph, pentru că lucra la

studiourile Biograph „Domnule, Ț-am spus cu toată seriozitatea vîrstei, facem parte din teatrul legitim, tradițional, dar sîntem pregătite să lucrăm și pentru dumneavoastră!” Și lucru a fost. De la această primă întîlnire în 1912 pînă în 1922 am făcut nu mai puțin de 43 de filme, printre care s-au

**Niciodată
nu am știut
să fac altceva
decît să joc.
Dacă am început
la 5 ani,
nu văd
nici o rațiune
să renunț la 84!**

numărat clasicele de mai tîrziu *Nașterea unei națiuni*, *Intoleranță*.

Mr. Griffith a fost cel ce a dat cinematografului structura și limbajul. Era asemenea celui ce a inventat roata. Pe vremea aceea Lloyd George îi spunea că el a inventat mașina de stăpînit suflute, iar președintele Woodrow Wilson îi spunea că el scrie istoria cu un reflector. Dar cit de departe mi se par azi acele vremuri...”

Și actrița continuă făcînd un destul de sever portret al filmului american de azi.

„Fie că ne place sau nu, azi numai rusii par să mai ia cinematograful în serios, pe dumnezeul meu că el mai știu ce înseamnă film și emoție. Noi am pierdut acest sentiment. Privește

în jurul tău într-o sală de cinema. Spectatorii stau tolași, în loc să stea pe marginea scaunului și cu suflul la gură așa cum era pe vremea noastră. Charles Laughton mi-a atras primul atenția de schimbare și mi-a spus că asta era începutul sfîrșitului. Și privește acum localurile care au fost transformate în săli de cinema! Chiar și piața de carne de la colțul străzii mele din New York a devenit sală de cinema. Acesta nu e un fel de a onora filmul!”

Dar după cîte se pare nu numai filmul s-a schimbat și este cît se poate de instructiv să ascuți cum vîd modernitatea citadină cei născuți în tinerețe ei:

„Nici New York-ul nu mai e ce a fost. Locuiesc de peste jumătate de secol tot în Sutton Place. Chiar în vremea cînd filmam, tot aici locuam, niciodată nu am stat cu adevărat în California. Nu este un loc în care poți să trăiești. Este doar un loc unde poți munci, așa că întotdeauna veneam acasă la New York. Dar din 1950 a trebuit să-mi vînd mașina din pricina aglomerării circulației. Oricum mergeai mai repede pe jos. În toate privințele a devenit un oraș aspru, nepriamitor, chiar dacă acum pe trotuarul din fața hotelului Tiffany (vă amintiți de Audrey Hepburn luînd micul dejun în hotelul cu pricina? n.n.) se vinde limonadă!”

Discuția se reîntoarce în anul de debut, cînd Griffith i-a pus o fundă albăstră în păr și una roșie lui Dorothy spre a le putea deosebi. Păcat că filmele nu aveau pe atunci și culoare!

Făceam un film la nou-zece zile. Pe măsură ce ele au devenit mai lungi și mai complexe, am încetinit ritmul, dar oricum nu am lucrat niciodată pe o bandă rulantă, ca azi în televiziune. Pe atunci ne ocupam de ecuația suflului. Acum filmul se ocupă doar de urmărit și de fete care parcă tocmai au căzut la auditiia unei probe la revistă. Am făcut de cîrînd un rol într-un serial. Cînd ce vîd? Îmi puse seră în spate una dintre acele fete cu bustul pînă aproape de bărbie. Le-am spus pe loc: dacă nu o luați de aici, să știți că plec și vă dau replica prin telefon! Cînd ai 84 de ani, trebuie să știți să-ți păzești reputația!, adăuga actrița cu umor.

Tot de umor a avut probabil nevoie
Lillian Gish în 1930, când o dată cu statornicirea sonorului, faimosul producător Louis B. Mayer i-a spus că prea a fost adulată de public în filmul mut, ca să mai poată câștiga partida și în filmul sonor. Dar dacă ea era de acord, el era gata să însceneze un scandal picant. Dar ea nu a fost de acord. Explicația o dă astăzi; nu fără un dram de actorie și, cum spuneam, de umor.

„M-am sfătuit cu mama și cu Do-

să-și sfârșească zilele uitat și sărac, tot așa cum o lăsase pe Lillian Gish să părăsească Cetatea filmului cu o etichetă, preluată după o replică dintr-un film cu Louise Brooks: „O piesă antică fără sex appeal, incapabilă să mai facă un singur cap să se întoarcă după ea.” Revenind la New York, a început o nouă bătălie, pentru scena pe care o părăsise de copil. După un an era Ofelia alături de un Hamlet interpretat de Gielgud, pe Broadway. Și poate tot pe măsura Hollywoodului de astă dată al anilor

în 1971 a acordat lui Lillian Gish un Oscar onorific pentru întreaga sa carieră.

Pe lângă talent, o mare forță a spiritului a călăuzit pașii în artă ai acestei actrițe care cu același umor și cu modestia celui ce se știe câștigător spune azi:

„Niciodată nu am știut să fac altceva decât să joc. Și dacă am început la cinci ani, nu vad nici o rațiune să renunț la 84. Iată de ce am primit să fac un mare film de două ore pentru

Aceste două imagini reprezintă două momente despărțite de o jumătate de secol, dar talentul, inteligența și umorul lui Lillian Gish au rămas nealterate



rothy și mi-am dat repede seama că nu voi fi niciodată capabilă să-mi amintesc de numele bărbatului pus în cauză și apoi nu vedeam de ce trebuia să mă prefac că joc și în viață, îmi ajungea să o fac pe ecran.”

Întimplarea era pe măsura aceluiași Hollywood care a lăsat pe Griffith

'60, schimbat oarecum la față, când după o absență de trei decenii reaparea pe ecran în filmele tinerilor regi-zori, care crescuseră la școala respectului tradițiilor filmului american.

Și tot în felul său, Hollywoodul și-a făcut o sinceră mea culpa atunci când

televiziune. Și pe urmă nu vreau să regret ce n-am făcut, așa cum mi s-a întâmplat când am refuzat rolul lui Blanche din „Un tramvai numit dorință” și pe cel al mătușii din „Arsenic și dantelă veche”. Mai bine să regret ce fac — conchide plină de optimism fetița cu fundă albastră.”



ieșirea din realitate,
pe poarta visului
(Sylvia Koscina,
în *Giulietta spiritelor*
de Fellini)

Toate marile filme
străbătute de „angoasa existențială”
sînt proteste
la ideea de indiferență
față de om și problemele lui

Film istoric. Film politic. Film social. Film psihologic. Comedie. Melodramă. Western. Polițist. Științifico-fantastic. De groază. De actualitate. De aventuri. De capă și spadă. De război. De dragoste. Despre (tineret). Pentru (copii). Dincolo de genurile clasice, patima etichetării „nuanțată” este pe cît de mare, pe atît de inutilă. Nici un film — cu mici, extrem de mici excepții — nu poate sta bătut în cele patru cuie care-i fixează eticheta. Un film social poate fi „de dragoste” dacă-l cheamă **Ossessione**, de exemplu. Un film de dragoste poate fi politic pînă în măduva oaselor și, în același timp, „de război” dacă-l cheamă **Al 41-lea**. O comedie poate fi politică-politică dacă a născut-o Chaplin și o cheamă **Dictatorul**. Filmele „de groază” semnate Hitchcock sînt cel mai adesea psihologice, un „policier” ca **Șoimul maltez** este și un minunat film de dragoste, unul dintre cele mai mari filme de dragoste din toate timpurile, **Casablanca** este, în sufletul lui, un film politic; un musical „de dragoste” ca **West Side Story** este un puternic film social, **Pe aripile vîntului** o frescă socială, un film de dragoste dar și politic. Etc., din lipsa de spațiu și teamă de plictiseală.

Eticheta: film despre singurătate nu există. Dar nu există nici film cu adevărat mare — iar un film cu adevărat mare, dincolo de etichetă, este acela care încearcă să pipăie adîncul structurii umane — străin cu totul ideii de singurătate. **Ivan cel Groaznic** este un mare film istoric. Dar ce cumplită spaimă de singurătate îl bîntuie și-l copleșește fotogramă după fotogramă. **Cetățeanul Kane** este un mare film social. Dar la ce înfrîntoare stare de izolare, de însingurare ajunge el, tot demontînd și analizînd modul de funcționare al unui mecanism social. **Viridiana** este o critică socială cum poate nicidecum n-a izbutit cinematograful. Dar cîte singurătăți se consumă în el începînd cu singurătatea bătrînului obsedat, pe care numai moartea o rezolvă și sfîrșind cu singurătatea resemnată în compromis, a Viridiane. Dar singurătatea western-ilor întoarsă pe toate fețele în zeci de westernuri minunate de la **Diligența** citire? Dar singu-

Ătatea acum 20 de ani

rătatea marilor false melodrame, sau false comedii cu și de Chaplin sau cu Malec? Filmul „despre singurătate” nu există ca gen. Spaima de singurătate, neliniștea în fața ei, teama de izolare, de pierdere a contactului cu lumea, dispararea față de sentimentul căderii în gol, de sentimentul inutilității, respiră în aproape toate marile filme, pentru că, dacă marile filme sînt acelea care tind să atingă adîncul ființei umane, ceea ce se descoperă acolo, alături de toate tainele și de toate spaimele, este și spaima de singurătate. Soră bună cu spaima de moarte. Și nu întîmplător, ci pentru că un om singur este un om de care nimeni nu mai are nevoie, iar un om de care nimeni nu mai are nevoie este un om pe jumătate mort. Singurătatea este anticamente mortii.

Pînă acum vreo 20 de ani, ideea de mai sus era mai curînd poetică sau literară, iar în ce privește filmul putea să pară ușor căutată cu lumînarea. Din 1960, preț de un deceniu aproape, filmele cele mai tulburătoare, operele și capodoperele „monștrilor sacri”, au fost tocmai acelea care direct sau indirect, dar cu evidentă disperare, au reușit să demonteze, piesă cu piesă, mecanismul de declanșare și funcționare a însingurării omului. Nici unul dintre ele — și au fost zeci — nu s-a numit: „despre singurătate”. S-au numit **Noaptea**, **Eclipsa**, **Deșertul roșu**. S-au numit **Prin oglindă** sau **Tăcerea**. S-au numit **La dulce via**, **8 1/2**, **Giuletta spiritelor**. S-au numit **Dragostele unei blonde**, **Cuțitul în apă**, **Viață sportivă**, **Gustul mierii**. Singurătatea alergătorului de cursă lungă, **Tandrețe**. Iar la noi **Ultima noapte a copilăriei**, **Meandre**, **Gloconda fără surîs**. Valul de filme care, vorbind despre altceva, vorbeau despre singurătate a fost pornit și mișcat deopotrivă de marii „izolați” ai filmului — Antonioni, Bergman, Fellini — și de creatorii adunați în jurul unui curent — noul val francez, free cinema-ul englez. El „a scădat” pămîntul de la est la vest și de la nord la sud, a cuprins și a atins toate sistemele și structurile sociale. El a inundat nu numai marea, dar și mica creație, pentru că există zeci de

filme nu neapărat geniale, dar neapărat preocupate pînă la obsesie de ceea ce părea să fie angoasa numărului unui deceniu oricui bîntuie de angoase. Ceea ce i se întîmpla filmului nu era nou sub soarele artei. Odată în plus arta ținea pasul cu viața. Cu viața unui deceniu care, cîștigînd în luciditate, pierdea în speranță. Acel deceniu în care n-a lipsit mult ca planeta să sară în aer din pricina unor giște sălbatice. Acel deceniu în care tinerețului începea să-și piardă capul și răbdarea tot stînd cu ochii în zare în așteptarea unui ideal, a unei rațiuni de a exista, care nu vroia să se arate nici chip, așa încît trăiască drogul, trăiască răzvrătirea, trăiască degradarea, o degradare lucidă, conștientă, o degradare-atitudine, o degradare-dezacord cu oferta unei societăți indifferente, obtuze, placide, acel deceniu în care omul se făcea din ce în ce mai mic, iar pericolele care îl amenințau din ce în ce mai mari, și-a pus gheara de maestru asupra creației cinematografice. Privite azi, filmele însemnate de anii '60 au un aer de fotografie de familie făcută cu ocazia unui eveniment. Același eveniment. La suprafață, evenimentul părea să fie victoria obsesiilor colective asupra obsesiilor individual-artistice. În fond, el era o miraculoasă întîlnire pe aceeași lungime de undă a lumii cu lumea artistului, a vieții cu arta. Nici un artist nu și-a trădat în acea vreme „universul intim”, toți și l-au acordat la nota dominantă a timpului. Iar nota dominantă era frica. Frica de eșecul vieții pur și simplu sau al vieții sentimentale. Frica de brutalitatea sistemului social. Frica de diferența celor din jur. Frica de gol. Golul de viață, golul de scop în viață, golul de ideal. Frica de izolare în propria frică. Termenul filozofic era „alienare”. Dar el era departe de a putea să acopere toate nuanțele acelei frici care circulau din viață în film, și din film în film pe principiul vaselor comunicante. Alain, din **Feu follet**, bărbatul care-și pregătea cu maximă luciditate sinuciderea, păstra în camera lui de spital fotografia sinucigașei Marilyn Monroe. Guido din **8 1/2**, care se vîra sub masă de teama reportajelor, era replica matură a copilu-

lui din **Tăcerea**, care se ascundea sub patul mătusei bolnave mai puțin speriat de boala și de apropiata ei moarte, decît de contactul cu vitalitatea obsedată de sine a mamei. Femeia din **Tandrețe** care-și privea soțul număring banii aduși de ea, bani cîștigați pe marfa vîndută în piață, la Moscova, era replica tirzie a femeii din **Noaptea**, aceea Lidia, care în timpul sindrofiei, își urmărea din ochi soțul în plină campanie de consolidare a gloriei. Privirea lui Marcello din **La dulce via**, fascinată de imaginea monstrului marin, întîlnea privirea Esterei din **Tăcerea** fascinată de un alt monstru, îmbrățișarea de ocazie a soarei ei. Iar aceea îmbrățișare-răzbunare are pereche îmbrățișarea din **Cuțitul în apă**, penibila și ridicola scenă de dragoste fără dragoste. Bărbatul din **Cuțitul în apă** reface în fața tinărului cules de pe drum trecutul lui glorios și acuză lipsa de idealuri a tinerei generații, Jo din **Gustul mierii** și ea tinără generație, nu visează decît să aibă o cameră numai a ei, deturnare inocentă a visului de a avea o dragoste numai a ei — fata din **Dragostele unei blonde**, fata din orașul în care nu există decît o industrie textilă, se aruncă, cu o la fel de inocentă disperare, în prima aventură posibilă pe care o încununează cu laurii nemeritați ai iubirii. Pînă și replicile circulă obsedat asemănătoare din film în film. „Cînd am descoperit că nu te mai iubesc, am dorit să mor”. **Noaptea**. „Mă sinucid, pentru că nu m-ai iubit și nu v-am iubit”. **Feu follet**. „Ce rost are să te gîndești la singurătate.” **Tăcerea**. „Aș vrea să fac din toți oamenii din jur un zid care să mă apere”. **Deșertul roșu**.

Singur, nimic mai trist decît spectacolul spaimii, al disperării în fața ei, al zbaterei adesea neputincioasă întru supraviețuire. Dar nimic mai periculos — periculos pînă la crimă — decît indifferența în fața acestui spectacol. Lipsa de reacție.

Toate marile filme cutremurate de angoasa existențială sînt proteste — șoptite, strigate, urlate, dar proteste — la ideea de crimă prin tăcere.

Eva SÎRBU

Tăcerea:

dorința de comunicare

Un oraș necunoscut într-o țară necunoscută, ce cadru ideal pentru o demonstrație a izolării. Și ce capcană! Pentru că necomunicarea nu se întâmplă între Ester cea singură și foarte bolnavă și valetul străin chemat mereu să-i aducă o nouă sticlă de băutură, să-i aducă de mincare, să-i schimbe patul, sau pur și simplu să stea alături de ea, nu. Necomunicarea nu se întâmplă nici între copilul, și el singur, care bîntuie culoarele hotelului (în timp ce matusa doarme iar mama a ieșit în oraș) și lumea pe care o înfîlnește pe acele culoare — valetul, iar valetul, o trupă de pitici, nu. Necomunicarea se întâmplă între cele două surori. Între Ester, cea care a ales singurătatea pentru că actul fizic îi face scîrbă și Anna cea care caută ieșirea din singurătate tocmai în actul fizic. Ester cea bolnavă, în agonie aproape, găsește puncte de contact cu bătrînul valet. Bach, Johann Sebastian Bach, se spune la fel în orice limbă a pămîntului — și puterea de a dori



O mică singurătate între două mari singurătăți (Ingrid Thulin și Gunnel Sindboln în Tăcerea de Bergman)

să afle cuvinte uzuale pentru ea în acea limbă străină, cum ar fi — mină sau suflet, în timp ce Anna cea viată își consumă apetitul de viață făcut una cu spaima de singurătate, în îmbrățișarea de animal sănătos a unui chelner, îmbrățișare rece, contactul a două epiderme și alt. Două singurătăți surori. Cea a spiritului și cea a simțurilor. Între ele singurătatea copilului, a viitorului bărbat, cine știe dacă nu și el un viitor singur, sau un viitor generator de singurătate. Ester se confesează valetului în limba ei necunoscută lui și bătrînului, chiar dacă nu înțelege vorbele, înțelege, în mod sigur, starea ei. Ester vrea să afle acele cuvinte esențiale pentru ca să poată lăsa un mesaj „pentru Johan cînd va fi mare”. Un mesaj într-un cuvînt, un singur cuvînt: suflet. Este testamentul ei de femeie care a ales singurătatea, pentru că omul-animai, omul trăzînd sănătos a sudoare a înfricoșat-o pînă la însingurare. Suflet. Dar cine poate trăi din jumătățile ființei sale?

Tăcerea (1963) Scenariul și regia: Ingmar Bergman. Cu: Ingrid Thulin, Gunnel Sindboln

Singurătatea

Gustul mieri:

cînd trece dragostea

„Ce n-aș da să am o cameră a mea!” — spune Jo cea urîta, Jo cea neîndemnică, Jo care a fost făcută într-un moment de singurătate și din milă pentru un bărbat urît cu ochi frumoși, Jo, care împarte nu numai camera, dar și patul, dar și viața, dar și singurătatea cu mama ei, o mamă care încearcă, încearcă din răputeri să-și refacă o viață niciodată făcută. O mică fiară această Jo, care țipă mamei în față că e bătrîna, dar, cînd e la o adică, îi urează noroc în căsnicie, o mică sălbăticiune însingurată în urîtenia ei, în lipsa de dragoste, dar care strigă: „Sînt o ființă extraordinară, unică!” atunci cînd Dumnezeu celor singuri numit Viață, îi scoate în cale un băiat care o găsește pe gustul lui...

„Înainte de a te cunoaște nu-mi păsa dacă trăiesc sau mor. Acum, viața mea ești tu!” — îi spune Geoffrey, pederastul pe care ea, Jo, îl găzduiește, în camera, în sfîrșit numai a ei, după ce mama a plecat în viața ei de femeie căsătorită, după ce iubitul a plecat, în viața lui de bucatar pe vas. Geoffrey o iubește și ca să-i dovedească, încearcă chiar ce n-a făcut în viața lui: să o sărute, să sărute o fată, el e gata să se însoare cu ea, „pentru copil, Jo, pentru copil, să aibă un tată”, el însuși este pentru ea mama și tată și bucătăreasă și se pregătește serios pentru rolul viitor tată-doică. El și-a găsit rostul, el a scăpat de singurătate, el are, da are, pentru ce trăi. Dar unde scrie că Geoffrey trebuie să aibă pentru ce trăi? Unde scrie că Jo trebuie să aibă un om de care să-și sprijine singurătatea? Nicăieri. Așa că mama, abandonată de soț, se întoarce și pune stăpînire pe camera și pe viața fiicei ei. Geoffrey nu mai are din nou pentru ce trăi. Dar nu mai are din nou pe cine să-și sprijine singurătatea. Bine strînsă în tăiurul care-i pune în valoare trupul încă tînăr, mama pleacă să-și facă rost de ceva băutură care s-o ajute să treacă șocul produs de vestea că nepotul va fi negru. Nu de ideea că starea de bunică o așează pentru totdeauna în starea de singurătate. Nu.

Gustul mieri (1962) Scenariul: Shelag Delaney și Tony Richardson; regia: Tony Richardson. Cu Rita Thushingham, Dora Bryan, Murray Melvin, Robert Stephens

Libertate, dulce libertate (Rita Thushingham și Robert Stephens, în Gustul mieri de Richardson)



acum 20 de ani



Cind pământul devine pustiu fără cineva anume (Tatiana Doronina și Oleg Efremov, în *Tandrețe* de Tatiana Lioznova)

Tandrețe:

o scurtă întâlnire

S-ar părea că nu este loc de singurătate în viața acestei femei, tinăra, frumoasă, zimbătoare, răbdătoare — soție răbdătoare — iubitoare, — mamă și soție iubitoare. S-ar părea că în viața ei de femeie cu bărbatul mereu plecat, dar copiii mereu în preajmă, cu muncă multă și somn puțin — pentru că vaca, pentru că porcii, pentru că găinile — ar fi loc de orice, de oboseală, de acirire, de îmbătrânire, numai de singurătate nu. Așa s-ar părea pînă într-o zi — o zi cum au mai fost în viața ei — cînd, trimisă la Moscova de bărbat să vîndă ceva carne și să cumpere ceva lucruri, nimereste într-un taxi. Afară plouă cu găleata, taximetristul e tăcut, posac tăcut, ea e vorbărească, e veselă, vesel vorbărească, fericită că e în taxi și nu afară în ploaie, liniștită pentru că i-a spus așa cum a învățat-o bărbatul, că n-are decît o rublă și 20 de copeici. Taximetristul cel posac deschide radioul, poate, poate, „se dă” un cîntec care-i place lui foarte. Tandrefe. Nu. Ea cîntecul ăsta nu-l știe, dar știe altul. „Cîntă-l, cere posacul, cîntă-l”. Cu chiu cu vai (nu te uita la mine, că nu pot), ea cîntă, mai înțîi fals, apoi cît de cît sigur, apoi minunat, ceva care începe cu „sînt singură pe pămînt”. Posacul o ascultă și pe măsură ce ea cîntă, el încetează să mai fie posac. La despărțire o invită chiar, „diseară la 7”, la cinema. Numai că pînă seara sînt multe ore, ea și-a vîndut marfa, a dus și muncă de lămurire cu cumnata care vrea să divorțeze — să nu cumva să faci una ca asta! — cumnata a plecat la întîlnire cu „omul vieții ei”, iar ea a adormit puțin. Cînd s-a trezit, s-a dus la fereastră să mai vadă strada și acolo jos, lîngă taxiul binecunoscut El, pus la patru ace. E șapte și cîteva minute. Ea nu se poate desprinde de imaginea aceluia bărbat care o așteaptă pe Ea. Numai o spaimă mare ar putea-o des-

parți de acea imagine: spaima că el e hoț. Năpustirea la ușa, s-o înclue cu tot ce e de încluiat. Și din nou pînă la fereastră. Șapte și douăzeci, șapte și jumătate. Clienții care vin și pleacă refuzați de el, pentru că el o așteaptă pe Ea, iar dacă o așteaptă atît și n-a încercat să vină sus, înseamnă că nu e hoț. Imbrăcatul în goană, năvala la ușă. Ușa nu se deschide. Ușa ar trebui descuiată, cheile sînt pe valiza ei, valiza în care se află cumpărăturile pentru cei de acasă, dar ea nu le vede. Îl vede pe el cum pleacă, în sfîrșit, pleacă. Pe urmă e acasă, desface valiza, împarte darurile, banii rămași din vînzarea mării, îi dă, așa cum se cuvine, soțului și, în timp ce el numără atent, atent, la radio se anunță că la cererea petroliștilor din X se va transmite melodia „Tandrețe”. „Sînt singură pe pămînt” începe o voce caldă de femeie, tăiată de vocea ponicitoare a bărbatului: „Ție ce ți-ai adus?” Femeia tace, întepenită în mijlocul încăperii. „E pustiu pămîntul fără tine” — continuă vocea. „N-auzi? Ție ce ți-ai adus?”

Tandrețe (1967) Scenariul: Alexandr Borsciagovski; regia: Tatiana Lioznova. Cu: Tatiana Doronina, Oleg Efremov

Deșertul roșu:

a trăi pentru ceilalți

După cele trei cazuri tipice — *Aventura*, *Noaptea*, *Eclipsea* — un caz atipic. Giuliana nu este „o femeie normală”. Giuliana a suferit un accident, a stat îndelung în spital, dar „nu-și revine”. Să revină la ce? — avansează timid Antonioni pe măsură ce ne face să intrăm în ceea ce ar trebui să fie existența normală. Să revină, iată, la acest soț iubitor, răbdător, cel mai adesea absent, absent la propriu prin forța meseriei, absent la figurat, prin forța indiferenței sale... Să revină, poate, la cercul de prieteni cu care se pot petrece week-end-uri minunate (și identice, precis identice) într-o cabană pe malul mării, o cabană în care există o încăpăre cu pereții vopsiți în roșu (deșertul roșu, roșul deșert), o încăpăre-pat pe care te poți tăvăli, claie peste grămadă, și, cu puțin vin și cu două-trei glume și fără complexe, ca între prieteni, să poți face orice, vorbi despre orice, inclusiv despre proprietățile afrodisiace ale oului de prepeliță... Să revină poate, la copil, îngrășul blond care, iată, cu cit geniu și cruzime copilărească, joacă el o scenă de paralizie pentru ca ea, mama, să-și iasă din minți, atîtea cite i-au mai rămas... Să revină, poate, pur și simplu, la altă viață, cu acest prieten al soțului asupra căruia, este clar, exercită

Deșertul roșu al unei existențe cenușii (Monica Vitti și Carlo Chianetti, în *Deșertul roșu*, de Antonioni)



o anume fascinație. După ce o face să consume și „salvarea prin descătușarea simțurilor”, Antonioni o scoate în aerul îmbăcșit de oraș industrial, printre zidurile grele, colțite, coșcovite, singură, cu copilul de mână. „Mamă de ce e verde fumul ăla?” „Nu știu” — răspunde Giuliana, „nu știu”, răspunde cazul atipic agățat de mână unui copil tipic, pierdută într-un deșert de astă dată cenușiu. Deșertul unei, și ea tipice, existențe cenușii, la care, într-adevăr, de ce, de ce să te mai întorci?

Deșertul roșu. (1964) scenariul și regia: Michelangelo Antonioni. Cu Monica Vitti, Richard Harris, Carlo Chianetti

Cuțitul în apă o viață de complicități

Nu contează cum a pătruns baiatul cu traista în băț pe iahtul acestui cuplu în a doua tinerețe, cuplu atât de vizibil, doar cu numele și în virtutea obișnuinței. Nu contează nici cât îl distrează spectacolul unui week-end de oameni așezați, cinstiți, oameni la locul lor. Tinărului nu-i pasă de week-end-ul lor, el tot n-are ce face. Nu, el nu are nevoie nici de mîncarea lor „servită” în vase speciale, de week-end, pe masă specială, plantă, de week-end, dar ca și cum ar fi într-o mare sufragerie, nu, pentru că el mîncă rădăcinile pe care le are în traista și le curăță tacticos cu un minunat cuțit. Nu contează nici spaima de o clipă a gazdelor — dar dacă e un criminal? — nu, pentru că el nu este un criminal, el este un martor. Martorul unui cuplu ratat prin complicitate. O complicitate lungă, o lungă luptă cot la cot pentru cucerirea bunei stări materiale. Binemeritate, pentru că ei au luptat și au suferit pentru această bunăstare materială binemeritată. Că în focul luptei dragostea, tandrețea, buna înțelegere s-au pierdut, asta, tot în focul luptei, ei n-au observat. Observă, acum, martorul. Cei doi se comportă ca două computere bine reglate care emit soluții de viață programate de alt computer. Doi roboți cu sarcinile împărțite frățește. Unul desface masa plantă. Altul desface scaunele pliante. Unul pune farfuriile. Altul pune tacimurile. Nici un gest de prisos. Nici un cuvînt. Nici, mai ales nici, un schimb de priviri. Strictul necesar bunei desfășu-



Mersul înainte de dragul statului pe loc (Iolanta Umecka, Leon Niemczyk, Zymunt Malonowicz, în *Cuțitul în apă* de Polanski)

rări a programului de relaxare. O viață de plastic. Martorul nu vrea să ajungă așa. Martorul nu vrea să aibă o viață de plastic. Martorul are ideile lui despre „mersul înainte”. „Înainte” ca să înainte” strigă el călcînd apa, zbenguindu-se, puțin ostentativ, după ce și-a consumat, tot ostentativ, rădăcinile tăiate cu minunatul lui cuțit. Cuțitul pe care gazda îl aruncă în apă. Tinarul se aruncă și el în apă. Și nu mai apare. Nu mai apare pînă ce bărbatul se îndepărtează cu barca spre mal după ajutor... „Te-am înșelat” — spune femeia așezată alături de soțul ei în mașina care urmează să-i ducă înapoi, în viața lor de complicități adunate pentru că ei nu înaintează ca să înainteze, ei înaintează ca să-i păstreze confortul. „Te-am înșelat” — repetă femeia și bărbatul nu vrea să

Fi mele majore ale unei arte presupus minore miniantologie

(Urmare din pag. 77)

SFÎRȘITUL

Producția: Statele Unite, 1980
Scenariul și regia: Lee Savage
Ne aflăm în silențioasele încăperi ale Casei Albe. Coplesit de gânduri, președintele se închină în biroul său și începe să mediteze la grelele-i responsabilități. Doar o muscă obraznică îl deranjează cu bîzîitul ei agasant. Marele om de stat își pierde răbdarea și începe să vîneze sicilitoarea insectă. Înarmat cu o lopățiță, lovește înnebunit în stînga și-n dreapta. Dar din lovitură atinge mult temutul buton, cel care declanșează războiul atomic. O glumă amară despre fragilitatea echilibrului păcii.

ENERGICA

Producția: România, 1980
Scenariul și regia: Ion Popescu Gopo

Ca mai toate filmele lui Gopo, *Energica* își are o temă la zi. Criza de energie îi inspiră o poveste simbolică pe care autorul o tratează cu binecunoscutul său optimism. Omulețul are de data aceasta o parteneră ciudată, care îl slujește cu mare credință, executînd cu rapiditate incredibilă de multe servicii dar care are un cusur: se îmbată cu petrol. Cum prețiosul lichid se găsește din ce în ce mai greu pe suprafața planetei, omulețul este nevoit să caute o soluție salvatoare pentru a o recupera pe vlăguța *Energica*. Revigorarea ei cu ajutorul unei

lupe care o încălzește brusc este desigur o aluzie la putința folosirii energiei solare. Este numai o glumă, dar și o invitație la căutări efervescente pentru depășirea impasului actual.

ȘTIRILE DE DIMINEAȚĂ

(The Morning News)
Producția: Statele Unite, 1981
Scenariul și regia: Kario Salem
Zi după zi, un om citește ziarele de dimineață și este îngrozit de faptele de violență pe care acestea le semnalează. Imaginația sa exagerează dimensiunea crimelor și jafurilor descrise cu lux de amănunte. Din ce în ce mai speriat, se izolează în singurătatea apartamentului său. Dar într-o zi pătrunde în casa lui un criminal urmas de poliție. În mod paradoxal, evenimentul nu-l mai surprinde. Are în față unul din subiectele „știrilor de dimineață” cu care, din nefericire, s-a familiarizat.